محمّد قوبعة

الرّومنطيقيّة

ومنابع الحداثة في الشّعر العربي

جامعة منوبة
كلية الآداب و الفنون و الإنسانيات بمنوبة
الطبعة الثانية
2011

محمّد قوبعة

الرومنطيقيّة
ومنابع الحداثة في الشعر العربي

(الرّابطة القلميّة أنموذجا)

الطبعة الثانية

جامعة منوبة
كلية الآداب والفنون والإنسانيات

2011



الإهـــداء

إلـى الـرّوح التـي تحـبّ النّـسمـات
وتـسيـر مـع العـواصـف

(جبران)



المقدّمة

استأثرت دراسة الشعـــر العربي الحديث بجانب وافر من جهود النقاد والباحثين، واتجهت إليها عناية الساعين إلى تتبّع مختلف المراحل التي مرّ بها هذا الشعر منذ بداية القرن التاسع عشر، أي منذ مبدأ الفترة التي ذهب جلّ الدارسين إلى اعتبارها منطلق عصر جديد وسم بعصر النهضة وقد انطلق مؤرخو الأدب ودارسو النصوص جاهدين في العمل على الإحاطة بشتى الظواهر التي غدت له ميسما، وعلى تبيّن أطواره المتعاقبة والصلة بين كلّ طور منها وآخر، وعلى الوقوف على ما بين تياراته من تباين.

ولا يخفى ما في حديثنا هذا من إقرار ضمنيّ بما صار اليوم من تحصيل الحاصل، ونقصد الإقرار بأن الشعر العربي الحديث قد شهد تحوّلا نوعيّا ابتعد به، في كثير من الأحيان، عن السنة الشعرية ودخل به – نتيجة ذلك – طورا مختلفا عن الأطوار السابقة، وقد كان رصد ذلك التحول ومظاهره موضوع دراسات بلغت من الكثرة والتنوّع ما يجعل الاطلاع عليها جميعا والإلمام بما فيها أمرا عسير المنال على باحث مهما اجتهد، ولا شك في أنّ تلك الدراسات تقوم دليلا على أنّ دراسة الشعر العربي الحديث من جهة ما يجعله كذلك، أمر على غاية من التشعب والتعقد والاتساع، كما أنها تقوم دليلا على أننا ما زلنا نسعى إلى استكناه مظاهر التحول في الشعر العربي الحديث، أومظاهر "النهضة" فيه وألوانها، عسانا ننفذ من خلال ذلك كلّه – إلى أصولها فندركها، وإلى منابعها فنروي ظمأ فضولنا منها، وإلى مكامن السر فيها فنكشفها.

ولعلّه ليس من اليسير دوما أن نقطع المسافة الفاصلة بين الظاهرة التي يمكن أن تستجليها الملاحظة، والأصل الذي ترجع إليه أو المنبع الذي تصدر عنه، وفي ذلك ما يكفي- أحيانا – للحمل على القعود دون تلك المهمة، ولكن فيه أيضا ما يكفي لشحذ العزم والانطلاق في محاولة تلمّس بعض الإجابة عن السؤال المتردّد على الألسن: ما الذي طرأ على الشعر العربي - وطرأ فيه أيضا – من المظاهر التي لم تكن مألوفة فيه، ولا هي على صلة بما شاع فيه من أنموذج ساد قرونا وكان دعامة ما يعرف بالسّنة الشعرية ؟

وليس من شك في أنّ هذا السؤال لا يمثل سوى جزء من عمل ينبغي إنجازه: فلئن كان رصد الظاهرة أو(المظاهر) في شعاب النصوص الشعرية ومنعطفاتها أمرا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه، فإنّ الاكتفاء بتعديد ملامح الظاهرة أو بملاحظة مختلف الظواهر لا يغني البتة عن السعي إلى الوقوف على الخلفيات الفكرية التي إليها ترجع والأبعاد النظرية التي إليها تنمى، وهو سعي يرتبط، في تقديرنا، بتحديد ما يمكن اعتمـــاده من المفاتيح التي تهدينا إلى مواطـــن نعتـــبرها "جديدة " أو"حديثة"، وتهدينا كذلك إلى تبيّن الخيط الرفيع الذي يربط بين تلك المواطن في نصوص الشاعر الواحد من جهة ، وفي نصوص عدد من الشعراء من جهة أخرى، ربطا يجيز لنا الحديث عن صدور تلك الظواهر عن رؤى مؤتلفة الحلقات وعن مواقف منسجمة المكوّنات.

ولا نعتقد أنّه من المبالغة أن نولي أهميّة كبيرة لقضية تبيّن المفاتيح المرشدة إلى مواطن" الجدّة"، بل لعلّنا لا نبالغ إن ذهبنا إلى أن التساؤل عن تلك المفاتيح أمر يكتسي من الأهمية ما يفوق الكثير من الأجوبة التي تتوقف عند تعداد المظاهر وتعديديها وذكرها، ذلك أن تلمس الطريق إلى تلك المفاتيح والعمل على إدراك الخيط الرفيع الرابط بين ما يمكن اعتباره مواطن" حديثة "أمران يتطلبان قراءة منظومية لا بدّ من أن تنطلق من فرضيات قراءة تفضي إلى اجتناب أن تكون الدراسة متناثرة المفاصل مفككة الأوصال، لا تقودها فكرة توجّه خطاها ولا يوحّد بين أجزائها منطق موصول الحلقات متماسك الأهداف.

وليست فرضيات القراءة أفكارا مسبّقة ندخل بها البحث ونعمل على صبّ ما نقف عليه من ظواهر فيها بل هي سعي إلى الربط بين تلك الظواهر ربطا يبرز ما بينها من متين الصلة لانبثاقها عن رؤية فكرية متكاملة أو عن موقف من الكون بيّن الأسس واضح المعالم ولعلّ نشدان تلك الصلة وتطلب تلك المفاتيح يمثلان قطبا مهمّا من أقطاب اهتـــمامنا ومشغلا من مشاغلنا في البحث عمّا يمكن أن يكون منبعا أصليا انبجست منه تلك الظواهر وفي البحث عمّا يجيز لنا الربط بين الشعـــر العربي الحديث والقيم الكونية، تلك القيم التي كان للحداثة ضلع كبير في تأسيسها وبلورتها، وكانت الرؤية الرومنطيقية أحد تجليّاتها.

ولئن لم يكن تناول" الحداثة "من وجهة نظر تاريخية، مما عقدنا العزم عليه، فإننا نعتقد أنّه لا بدّ من العمل على بيان ما أدخله هذا "المفهوم "من محاولة مستمرّة لتجاوز البنى التقليدية (وهي بنى تقوم على وعي ما ضوي، أي على وعي يجعل الماضي منطلقا وغاية) وما قام عليه من رؤية أساسها التمرّد على سلطة الأنموذج.

وإذا ما قصدنا التوضيح وبعض التدقيق[1]، أرتج علينا الكلام أو كاد، ذلك أنّ "الحداثة "من أعسر ما يمكن تناوله، ولكنها أيضا من أشدّ المواضيع إغراء بالخوض فيها، وربّما كانت من أشدّ الأمور فتنة وخداعا، ومردّ ذلك كلّه فيما نقدّر، إلى أنها في جوهرها فعل إبداعي لا ينشأ من مثال سابق محدّد، وإلى أنّها رؤيا لا تنطلق من مقولات تاريخية يمكن أن نأخذ ببعضها وأن ندحض بعضها الآخر، فكأن أصلها الذي تعود إليه هو القطيعة مع كلّ ما هو سائد والتطلّع الدائم إلى كلّ جديد على غير أنموذج، بل لعلّ الكلام على الحداثة يفقد معناه إذا صارت الحداثة مثالا وأنموذجا، وإن كان مختلفا عن السائد، لأنّ المثال أو الأنموذج يقوم في جوهره على التحديد، ولأنّ الحداثة انطلاق خارج الحدود ورفض للنمط وهذا ما يزيد السعي إلى تعريف الحداثة أو مقاربتها عسرا، فبأي منهج يمكننا أن نحاصر هذا" المفهوم" إن أمكن أن نسمّيه مفهوما، إذ أن تسميتها بذلك قتل لها بإدراجها في صياغة ثابتة وكيف لنا أن ندرك جوهرها، ونحن نعرف أن الحداثة تتنافى والثبات، فلئن درج المؤرخون على اعتبار ديكارت DESCARTES (1596-1650) من فاتحي عصر الحداثة بإلحاحه على ضمير المتكلم المفرد (أنا) وقد انتقل عن الأبنية التقليدية التي

---

1) إن المراجع التي تناولت" الحداثة "كثيرة ، وقد اخترنا من تلك الكثرة أن نذكر :

- Encyclopædia Universalis, Paris 1990 Article : Modernité, par Jean BOUDRILLARD, Corpus 12, p. 424 sq.
- G. GUSDORF : Signification Humaine de la Liberté, Paris, Payot, 1962.
- M. MERLEAU-PONTY, La Nature (notes de cours du Collège de France 1956-1960) Etabli et Annoté par Dominique SEGLARD, Paris, Seuil, (Coll. Traces écrites) 1995.
- H. MESCHONNIC, Modernité, Modernité, Paris, Gallimard (Folio-Essais) 1988.
- D. MOUTOTE, Egotisme Français Moderne, Paris, DEDES et CDU, 1980.
- A. RENAUT, L'ère de l'individu, Paris, Gallimard, 1989.

وقد استقينا من هذه المراجع مادة حديثنا الموجز عن" الحداثة "وقد منعنا ما توخينا من الإيجاز، من الإحالة دوما على مواضع منها بعينها.

كانت تدخل على الإنسان الاطمئنان و اليقين بأن وجوده موكول إلى قدرة تسهر على راحته ورفاهته، فإن الحداثة لديه ليست الحداثة التي ذهب إليها غيره من الفلاسفة مثل كانط E. KANT (1724-1804) أو ماركس K. MARX (1818-1883).

ثمّ إنّ نسبة الحداثة إلى باب من أبواب العلوم الإنسانية أو الظواهر البشرية يجعلها في بوتقة ما تخضع له تلك العلوم والظواهر من قوانين كما تجعلها في سياق نظام يفترض شيئا من الانسجام، وذلك كلّه يخرج بها عن طبيعتها الأولى ليفرض عليها حدودا، وإذا آلت إلى الحدود بطلت أن تكون.

فكيف السبيل إلى تناولها ومن أيّ وجه يمكن الولوج إلى تحديد بعض خصائصها، وهي ليست مذهبا فكريا ولا مدرسة أدبية ولا تيارا اخترق عصرا فصار يعرف به ولا منهجا يمكن أن نلمّ بمقولاته وخصائصه؟

ولعلّ ما يمكن الحديث عنه وتناوله ببعض الاطمئنان إنّما هو مجموعة من المفاهيم والقيم والأفكار الأساسية التي دخلت المجتمعات الأروبية منذ عصر النهضة، وهو العصر الذي يذهب جلّ المفكرين إلى أنّه كان عصرا على غاية من الأهمية، ظهر فيه" التيار" الإنساني، وهو تيار يتخذ دلالته ممّا أحدثه من تحوّل في النظر إلى الإنسان والكون، وقد نتج عن ذلك التحوّل أن غدا الإنسان مركز القيم، وهو أمر جليل يكسر نسق الرؤية التي كانت شائعة في القرون الوسطى بأوروبا، والتي كان محورها الله وكان الإنسان فيها ينضوي في سياق سائر المخلوقات، لا يمتلك حقيقته الذاتية ولا يدرك معنى الحياة والموت، ولا يعي معنى الألم أو الموت بالعودة إلى الذات، أي إنّه لم يكن في علاقة مباشرة مع نفسه، أما ما كان يعرفه عن نفسه أومن تفكيره في نفسه فلم يكن يكتسب دلالته الحق إلاّ بالنسبة إلى ما يطبع البشرية كلها من سمات.

غير أن ما ذكرنا لا يعني البتة أن الإنسان قد تنكر لوجود الله وأنكره وصار ملحدا، وإنما نقصد أن الإنسان قد أضحى في سياق تلك النظرة صاحب الأولويّة عند النظر، وصار منطلق التأمّل وغايته، وهو تأمّل يمرّ عبر الله ولكنّه تأمل إنسانيّ، ويعني هذا أن مركز الثقل قد تغيّر، ولا يخفى أن تغيّر مركز الثقل يؤسس مسؤولية جديدة على الإنسان أن يضطلع بها، تحقيقا لتلك النظرة الجديدة وذلك

الاهتمام الجديد الذي أضحى يوليه الإنسان لنفسه، وهو اهتمام يكتسي طابعا رساليا، ينتهي معه أمر البديهيات التي كانت سائدة، وتختفي لتترك المجال لبديهية واحدة أساسية ، هي أولى البديهيات، وهي : الوعي بالذات، وهذا الوعي هو منطلق التحوّل في علاقة الإنسان بالله، وفي علاقة الإنسان بنفسه أيضا، من حيث ما تلقى رحاب النفس وباطنها من الاهتمام والمنزلة، خاصة أن المستوى النفسي للتأمّل الباطني قد تخلّص من النظام الأخلاقي الذي كان شائعا لدى الفلاسفة القدامى، كما تخلّص من النظام الديني اللاهوتي الذي لم يكن رجال الدين في القرون الوسطى يعترفون بسواه، وكأننا بذلك قد دخلنا مرحلة من علمنة الفضاء النفسي.

فلعلّنا لا نبالغ إن ذهبنا إلى أنّ عصر النهضة الأروبي قد كان منطلق تحوّل عميق في النظر إلى الإنسان والكون كما كان منطلق جملة من القيم والمفاهيم الناتجة عن ذلك التحوّل، وكان أيضا منطلق العلم الحديث وهي تمثّل جميعا موقفا ناتجا عن رؤية أساسها القطيعة مع الفكر التقليدي وما يقوم عليه من ثبات وإطلاق، وهي قطيعة قد أدّت إلى ظهور قيمة جديدة صارت ذات شأن في بلورة معنى الحداثة، هي قيمة التقدّم والترقي (Le progrès) ، ذلك أنّها قيمة تعيد توجيه العلم من علم قائم على إدراك الحقيقة عبر معرفة باطنية هي كالنور يلقيه الله في الفؤاد، إلى علم يدرك الحقيقة بالتدرّج في الزمن وبالتأنّي في طلبها والصبر عليها والسعي إليها، إلى جانب أنّه علم نسبيّ النتائج متطوّر، شاسع المجال ذو دور خطير في تحرير الإنسان ممّا يستعبد حياته (وهو أمر مناقض لفكرة تحرّر الإنسان برحمة من ربّه) وفي تحسين وضعه في الكون، وما من شك في أن هذا العلم لن ينهض به إلاّ نمط جديد من الإنسان ، هو نمط العالم الذي لا يشغله سوى العمل على"التقدّم" بالعلم والوصول به إلى مرتبة الأنساق والأنظمة.

وليس"التقدّم" و"الترقي" حكرا على العلم ومجالاته ، بل إن المجتمع كلّه قائم على ذلك أيضا ، وقيامه عليه يفسّر ظهور الإيمان بالصيرورة التاريخية ، وقد أضحت قيمة مهمّة وعلامة على التطوّر نحو الأفضل، وعلى الارتقاء بالإنسان إلى مزيد القوّة والرفاهة وقد احتلّت هذه الفكرة - فكرة الترقي التي أكدها لايبنتز Leibniz (1646-1716) – منزلة مهمّة في فكر التنوير حتى غدت فيه من التعاليم

المهمّة التي عوّضت التعاليم اللاهوتية الدينية، ولكن" ينبغي ألاّ ننسى أن فكرة الترقي مرتبطة بتطبيق فكرة الحرية الإنسانية على وجه الأرض : فقد تحرّرت البشرية من العادات والتقاليد المكبلة التي قعدت بها في حالة من الركود، وانطلقت نحو مستقبل أفضل"[2] وهذا يعني أن مدار الأمر هو تحقيق رفاهة المجموعة البشرية في حياتها، كما يعني ارتباط تلك الرفاهية بحرية المجموعة أي بشعورها بالمسؤولية، وهو ما يجعل الحرية قضية محسوسة لا مسألة نظرية، أي يجعلها مظهرا من مظاهر الحياة ونمطا من أنماط العيش، وبذلك نجد أنفسنا في خضم تحوّل عميق في الدلالات وسط إطار فكري مختلف، وهو تحوّل يثير قضية منزلة الإنسان من الكون.

فالحريّة هي – إذن – حاصلة تأمل طويل في منزلة الإنسان من الكون، وقد غادر طمأنينته التي كان يمنحها له المجال اللاهوتي الديني الغيبي، واكتشف مع مفكري القرن الثامن عشر الواقع التاريخي والاجتماعي الذي يتميّز به الكون البشري، وانطلق متسائلا : كيف يمكن له أن يكون حرّا بين أناس آخرين، واكتسب الوعي بأن ما ينجرّ عن الأبعاد الأخلاقية والقانونية والسياسية لفكرة الحرية يسير وفق نسق التطوّر الذي تشده فكرة الصيرورة البشرية وهي صيرورة تتجه نحو مزيد القوّة والرفاهة والثقافة.

فما من شك في أن مفهوم الحداثة قد جرّ – كما رأينا – أشكالا من القطيعة وصنوفا من الزيغ والاضطراب من خلال العمل على وصل المجتمع بأسئلة الحاضر المعيش، ومن خلال الإسهام في تبديل وضع الإنسان وإكسابه وعيا بالصيرورة التاريخية، والإلحاح على ما يميّزه من الأجيال السابقة في التصوّر والمعتقد، وما من شك أيضا في أن ذلك كلّه قد كان منطلق أزمة طالت عمق الوعي الجماعي كما طالت الوعي الفردي، فكانت من الأسباب الأساسية في انبثاق أزمة المجتمع، وفي بروز أزمة الفرد أيضا، وهي أزمة تزامنت مع استوائه من حيث هو كذلك.

---

2) G. GUSDORF, La signiification Humaine de la Liberté, op. cit, p. 197.

ولو أردنا الوقوف عند بعض مظاهر تلك الأزمة لرأيناها على صلة بذلك الانقلاب العظيم الذي أدّى إلى إعادة النظر في المسلّمات وإعادة النظر في مركزية الكون وإعادة النظر في وجود الإنسان نفسه وفي مرتكزاته : فقد عوّضت الوضعية ما كان سائدا من تفسير للكينونة، وخرجت قيم كثيرة كان الناس يرون أنّه لا تبديل لها ولا تغيير بسبب ارتكازها على أساس ديني لاهوتي، إلى الحقل العلماني، بما في ذلك النظر من نسبية وتبدّل وتحوّل ورحيل متواصل يرمي إلى تجاوز العوالم المغلقة وارتياد عوالم مفتوحة لا متناهية طابعها التحوّل والتقدّم والترقّي.

وأصبح من المهم – نتيجة ذلك كلّه -أن يحدّد الإنسان منزلته من هذا الوضع الجديد بقيمه التي لم تكن مألوفة من قبل، إلى جانب أنّها قيم متحوّلة لا تثبت على حال، وهي قيم مدارها الفرد والحرية والترقي والطبيعة والقيم ذاتها، ولكن تحديد الإنسان منزلته لن يتمّ بطريقة آلية يسيرة، ذلك أنّ تقبل هذه الظواهر لم يكن تقبلا يقوم على التسليم بها والركون إليها دون تساؤل، فلئن كانت تلك القيم كلّها ترتكز على مبدأ شامل هو العلاقة الجديدة بين الإنسان والكون، كما ترتكز على قدرته على الفعل والتصوّر، وعلى تفسير التاريخ وتحديد الحقائق وإقامة القوانين إلى حدّ أن الفلاسفة ربطوا بين الحداثة وتأكيد ذاتية الفرد، فإن تلك العلاقة الجديدة بين الإنسان وقد غدا واعيا بذاته والكون لم تكن من صنف واحد، ولا من وجهة نظر واحدة، وهو أمر طبيعي إن ذكرنا أن الحداثة قد كانت شرخا في البنى التقليدية، وكانت تصدّعا في الاطمئنان الذي كان سائدا من قبل، حينما لم يكن الإنسان يحسّ بأن عليه أن" يصنع "مصيره أو أن يشارك في صنعه وأن يكون مسؤولا عن مختلف أفعاله ومسؤولا عن الارتقاء بحياته نحو الأفضل. ولما كانت الحداثة – من بعض وجوهها - شرخا وتصدّعا، فلا بدّ أن ينجم من ذلك ضرب من المقاومة، مقاومة الإفراط في الوضعية والعقلانية والإفراط في الاعتداد بالعلم ومقاومة العلموية وخاصة في نظرتها إلى الطبيعة على أنّها جملة من المظاهر والظواهر يمكن ردّ فروعها إلى أصول يتسنّى إدراكها والسيطرة عليها والتحكم في مصيرها.

وقد اضطلعت الأشكال التعبيرية والفنية، وخاصة الشعر بتلك المقاومة، فكان الفن - بوجه عام - مجال التعبير عنها، مستندا في ذلك إلى رؤى فلسفية لعلّ

أهمّها ما عبّر عنـــه الفيلســوف الألـــماني عما نويـــل كانط Emmanuel KANT (1724-1804) من آراء في كتابه عن" نقد ملكة الحكم"، وقد كانت تلك الآراء مما ساعد على بلورة الرؤى الرومنطيقية ومدّها بنسغ فكري لا ينكر، فكانت الرؤية الرومنطيقية وجها آخر من وجوه الحداثة، انطلق من" الوعي بالذات "أيضا، ولكنه كان المعبّر عمّا ولده وضع الإنسان في تلك المرحلة من ضيق وحرج بسبب وعيه بذاته وقد انكشفت له تناقضات تلك الذات ومأساتها، وانكشفت له أيضا صعوبة تحديد منزلته من الكون بعد أن فقد المنزلة التي كانت له في سياق الرؤية التقليدية بما كانت تضفيه عليه من أمن واطمئنان، وبعد أن صار ديدنه التمرّد على سلطة النموذج والنزوع إلى الجديد البكر، خاصة أن ذلك الوضع الجديد الذي ساعده على اكتشاف ذاته وإبراز قيمة ضمير المتكلّم المفرد (أنا) قد عمل على تجريده - من خلال منازعه الوضعية والعلمية - من كل عمق نفسي،وقصر النظر إليه على أنّه مجموعة من الوظائف العضوية.

ففي هذا الإطار، إطار الخروج من فضاء منغلق يضفي على النفس رضى واطمئنانا إلى فضاء متصدّع متميّز بالتوتر برزت قيم جديدة ورؤى لم تكن شائعة من قبل لارتكازها خاصة على الفردية والحرية (وما ينجرّ عنهما) والترقي والصيرورة وكل ما ينفي الثبات ويلحّ على التحوّل المستمرّ، وكانت الرومنطيقية وجها من وجوه هذه الحداثة، ومنبعا من المنابع التي ينهل منها الإنسان كلّما رام اتخاذ مسلك يصل به إلى الشعاب المحتجبة في بواطن نفسه، يقوده إليها الخيال فيدرك به قيما وتتمثل له عوالم لا علم له بها من قبل، ويجتاز به حدود عالمه المرئي فتتفتح له آفاق تكشف له حدود واقعه، وتحمله على السعي الدؤوب نحو تجدّد لا يني، في خضم ما جرته تلك الرؤى الجديدة الرافضة قيم المجتمع التقليدي ونظمه.

لعلّ في هذا كلّه بعض الجوانب من الإطار العام الذي يمكن أن ننزل فيه الرومنطيقية في صلتها بما طرأ على المجتمعات الأروبية من عميق التحوّل بداية من عصر النهضة، ولعلّ فيه ما يفسّر ربطنا الرومنطيقية بالحداثة، غير أننا نبادر إلى القول اننا لا نعتقد أن ما شهدته بعض بلدان أروبا على مدى ثلاثة قرون قد

شهدت البلاد العربية مثله في فترة زمنية أقصر مدى، فقد صار اليوم من المعروف لدى الدارسين أن "الحداثة في البلاد العربية لم تقتحم الفكر والمجتمع والمؤسسات بفضل تطوّر ذاتي مماثل للتطوّر الذي أدّى إليها في الغرب" وأن العرب قد عرفوا "الحداثة في شكل صدمة "حينما أقبلت القوى الأروبية تحتلّ البلاد العربية حاملة معها" حضارة جديدة وأنماطا حربية واقتصادية وتنظيمية وقيما ثقافية لا عهد لهم بها ، فزعزع كلّ ذلك اطمئنانهم وأقنعهم بضرورة ردّ الفعل لحماية كيانهم[3]".

ولعلّ المتحدّث عن ردّ الفعل لحماية الكيان من ذلك الغزو الذي طال مختلف مظاهر الحياة، يضمر الحديث عن ردود فعل عديدة، متباينة المنطلقات وإن لم تكن متعارضة الغايات أو متناقضة الأهداف، ولئن تناولنا بإيجاز شديد قضية الحداثة وما تثيره من صعوبة الحديث عنها والإحاطة بشتى أوجهها للأسباب التي ذكرنا (ولغيرها ممّا يطول التوقف عنده) فما كان ذلك منا إلاّ للسعي إلى تبيّن فعل تلك الصدمة في جانب من المثقفين العرب وللعمل على استكناه ردّ فعلهم إزاء تلك القيم الوافدة وعلى إدراك تفاعلهم معها لا كما بدت ردود الفعل في البعد الاجتماعي أو السياسي أو الاقتصادي، بل في البعد الثقافي عموما، وفي الجانب الأدبي منه بوجه خاص.

ولسنا نبالغ إن ذهبنا إلى أن الرومنطيقية قد كانت من بين القيم الثقافية التي وفدت على البلاد العربية، ورأى فيها عدد من المثقفين ما يمكن أن يكون جوابا أو ردّ فعل على وضع يتسم بالرتابة والتقليد والعجز عن التصدّي لما يتطلبه العصر من تجدد دائم ومن ردّ اعتبار لذاتية الفرد وحريّته، كما رأوا فيها كذلك عنصرا مساعدا على تصوّر علاقة تختلف عمّا هو شائع في المجتمع التقليدي بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والكون من حوله أيضا، ورأوا فيها أيضا معبرا إلى كسر أنساق تعبيرية تقليدية لم تعد قادرة على الاستجابة لحاجات اليوم المختلفة عن حاجات الأمس اختلافا جوهريا.

وقد رأينا أن الرابطة القلمية أكمل أنموذج عربي في العقود الأولى من القرن العشرين، عمل على التحوّل بالتعبير الشعري عمّا درج عليه الشعراء في الرؤية التقليدية، والدخول به إلى عالم الذات كما ارتسمت ملامحها من خلال قيم الحداثة،

---

3) عبد المجيد الشرفي، الإسلام والحداثة، تونس، الدار التونسية للنشر، 1990 ، ص.ص 29-30.

لا في بعدها النفسي العابر، ولا في بعدها العلمي المنشغل بتحقيق نتائج تتزايد كل يوم وتتبـدّل ولكن في بعدها الأنطولوجـي، أي في ذلك البعد المتصل بالكـينونة وبالمطلـق من خلال العناية بالذات الشاعرة في علاقتها بغيرها وفي علاقتها بالكون، سعيا إلى تحقيق منزلة للإنسان لا على أساس التنافر والتناقض أو العداء مع سائر الكائنات، بل على أساس الانسجام والتناغم والائتلاف.

ونعتقد أن في هذا مَكْمَنَ تَعرُّضِ النقاد والدارسين ومؤرّخي الأدب لشعراء الرابطة القلمية كلما وصلوا بالحديث إلى "التجديد" في الشعر العربي الحديث، خاصة أنّه قد توفر للرابطة القلمية ما لم يتوفر لغيرها من "الحركات" الأدبية المعاصرة لها، ونعني أنّه قد توفر لها جانب نظري لا يمكن إنكار أهميته، ويتمثّل في فصول ميخائيل نعيمة النظرية والنقدية ، وفي كثير من فصول جبران وخواطره وفي مقدمات المجموعات الشعرية التي صدرت عن الجماعة، كما توفر لها، فضلا عن ذلك الجانب النظري، رصيد شعري حريّ بالدراسة.

ولئن كان الجانب النثري ممّا أنتجه أدباء الرابطة القلمية موضوع دراسة ضافية، كانت في أصلها "محاضرات" ألقاها "عبد الكريم الأشتر" بمعهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة سنة 1960، ثم صدرت بعنوان : "النثر المهجري، كتاب الرابطة القلمية"(4)، وهي في جزءين : خصّص الأول للمضمون وصورة التعبير، والثاني للفنون الأدبية، فإن دراسة الملابسات التي حفت بنشأة الرابطة القلمية من جهة ، ودراسة شعرها دراسة تنطلق من قراءة منظومية أمران لم نقف عليهما فيما نعرف من الدراسات، فكان ذلك من الدواعي التي دفعتنا إلى تناول جماعة الرابطة القلمية وشعرها بالدرس، خاصة أن جل الدراسات التي كتبت حول الجماعة وشعرها دراسات ظلّت إلى التعريف والاستعراض والتجزئة أقرب منها إلى تناول النصوص بالدرس والوقوف عند خصائصها واستخلاص الرؤية العامة التي كانت تلك النصوص تصدر عنها فعقدنا العزم في دراستنا هذه على الكشف عن تلك الرؤية وعن علاقة مختلف النصوص الشعرية بعضها ببعض

---

4) صدرت هذه الدراسة بالقاهرة، عن مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، سنة1961 ، في جزءين (243 ص + 338 ص).

من جانبي المضمون والصياغة، تحدونا في ذلك رغبتنا في بيان النسق الفكري الذي كان يصدر عنه أعضاء الرابطة القلمية، والوقوف على مقوّماته وخصائصه وفعله في شعرهم حتى خرج على الهيأة التي خرج عليها.

والحق أن أغلب الدارسين قبلنا قد أشاروا إلى ما أحدثته الرابطة القلميّة في الشعر العربي وسنقصر حديثنا في هذا السياق على أربع دراسات كثيرا ما عاد إليها الدارسون واعتبروها على درجة من التفصيل وهي دراسة نادرة جميل السراج : شعراء الرابطة القلميّة ودراسة عيسى الناعوري : أدب المهجر، ودراسة احسان عباس ومحمد يوسف نجم : الشعر العربي في المهجر (أمريكا الشمالية)، ودراسة أنس داود : التجديد في شعر المهجر.

فأما نادرة جميل السراج (1956) [5] فقد بنت حديثها على محوري التجديد (في الموضوعات وفي الصياغة) والثورة على التقليد، وكأنهما أمران مفروغ منهما، لا يحتاجان من الباحث إلى تعليل أوتأويل أوبحث في الدوافع ونظر في الخلفيات الفكرية والرؤى الفلسفية، التي دفعت إلى ذلك التجديد أوإلى تلك الثورة على التقليد، وأدارت ما يناهز نصف دراستها على"التجديد في الموضوعات" و"التجديد في الصياغة" [6] منطلقة في حديثها من ملاحظة أن "أول مبادئ الرابطة القلميّة : الثورة على موضوعات الشعر التقليدي التي سار عليها الشعراء منذ عهد امرئ القيس الكندي حتى عصر شوقي وحافظ ومطران في مصر، وشبلي الملاط واليازجي في لبنان والرصافي والزهاوي في العراق، وواضح أن مدرسة الرابطة القلمية هي أول مدرسة في الأدب الحديث استطاع أعضاؤها أن يخرجوا دواوين من الشعر الصادق والمعبّر عن نفوس أصحابه وما يصدر عنها من خواطر وأفكار وتأملات في الحياة والطبيعة وما يحيط بهم من أحداث (...) فها هو ذا جبران خليل جبران طول حياته الفنيّة والأدبيّة لا نعرف له قطعة في مدح رئيس أورثاء صديق (...) وعلى هذا النهج الذي انتهجه عميد الرابطة القلمية سار جميع أعضاء الرابطة من الشعراء والكتاب[7].

---

5) شعراء الرابطة القلميّة، القاهرة، دار المعارف، 1956، ط. 2 : 1964، 387 ص.

6) نادرة جميل السرّاج، شعراء الرابطة القلميّة، الفصل الثالث" الشعر العربي عند شعراء الرابطة القلميّة، ص. ص107 - 115.

7) المرجع نفسه، ص.ص. 114 – 115.

ليس من همنا - مقامنا هذا - أن نرجع إلى هذا الشاهد بالتعليق عليه و التعقيب على ما يتخلله من تعميم حينا ومن مجازفة بالحكم حينا آخر ومن افتقار إلى الدقة في المصطلح النقدي حينا ثالثا، ذلك أننا إنما سقناه لما فيه من احتفال بظاهرة "التجديد "في موضوعات الشعر لدى جماعة الرابطة القلمية، على ما رأته صاحبة تلك الدراسة، وقد أردفت حديثها هذا بحديث عن "التجديد في الصياغة " [8] "كان مداره على" التجديد في الأوزان "فالتجديد في الموسيقى الشعرية، فالنثر الشعري والشعر المنثور"فالتجديد في الألفاظ"، وكان منطلقه مصادرة مؤداها أن" الشعر ليس معاني وأفكارًا فحسب بل هو أوزان وألفاظ تنتظم تلك المعاني والأفكار (...) وإذ أن أعضاء الرابطة القلمية كانوا شعراء قبل كل شيء، كان عليهم أن يصوغوا أفكارهم وآراءهم وما أحدثوا من موضوعات في أسالـــيب من الشعر ذات ألفاظ وأوزان ترتضيها أذواقهم [9] "ثم انتهت - بعد الحديث عن ميل جبران وصحبه إلى النظم على أوزان الموشح واعراضهم عن التزام القافية الواحدة، وبعد الاشارة إلى أن شعراء الرابطة القلمية لم يستنكفوا أحيانا من استعمال بعض الألفاظ" العامية أو الدخيلة - "فاستخلصت أنه "يمكننا أن نقرّر أخيرا أن التجديد في المعاني يستتبع تجديدا في الصياغة، فالمعاني عندهم قريبة متعمّقة روحية استمدت الكثير من أجواء العلم [كذا] والفن الغربي والأمريكي الرفيع، فاذا الصياغة تشرق بالسهولة والعمق"[10].

لعله لا يخفى على الناظر في هذه المصادرات والأحكام ما يتخللها من حدس نافذ يتمثل في الربط بين" التجديد في المعاني "وما يستتبعه من" تجديد في الصياغة"، غير أن السرّاج قد اتبعت منهجا تحليليا يتخذ عمدته جملة من الظواهر المتواترة في شعر جماعة الرابطة القلميّة، فيعمد إلى تناولها وكأنّ كل ظاهرة منها مستقلة عن الأخرى استقلالا، أضف إلى ذلك أن بقاءها في حدود هذا المنهج التحليلي قد حجب عنها ما تستند إليه تلك الظواهر من خلفيات فكريّة وما تتأسس عليه من رؤى تؤلف بينها تأليفا يمكّن من ردّ الجزئيات إلى كليات وأصول.

---

8) المرجع السابق، ص.ص. 249 – 277.

9) المرجع ذاته، ص. 249.

10) المرجع ذاته، ص. 277.

وأمّا عيسى الناعوي (1966) [11] فقد أدار حديثه على "العناصر البارزة في الأدب المهجري" فلفت نظر القارئ إلى ما في شعر جماعة الرابطة من "التحرّر من قيود القديم وما فيه من الحنين والتأمّل والنزعة الإنسانية وحب الطبيعة "دون النظر في ما قد يكون بين هذه" العناصر البارزة "من صلة وثيقة تجعل بعضها متولدا من بعض أوتجعلها جميعا متولدة من أصل واحد ورؤية واحدة، واكتفى بتقرير أنه «بين سائر الطفرات التي عرفها تاريخ الأدب العربي، على طوله، تمتاز الطفرة، أوالمدرسة المهجرية بوفرة ما فيها من العناصر الجديدة القويّة، في القالب وفي الجوهر معا، ممّا يجعل سائر الطفرات السابقة تكاد تتضاءل أمامها، فقد استطاعت أن تقفز بالأدب العربي قفزة واسعة جدّا، أوصلت الكثير من انتاجه إلى مستوى أرقى الآداب العالمية الحيّة، وكان الأدب العربي قبلهم ما يزال يزحف زحفا سلحفائيا وهو ينوء بما يجرجره من ركام الألفاظ والأساليب القديمة البالية التي تكبله وتثقله فتعوق سيره وتكاد تشلّ حركته» [12].

ويمضي الناعوري في مثل هذه الأحكام، دون أن يرى داعيا إلى التبسط فيها وتحليل أبعادها وبيان ما تستند إليه من الأدلة والحجج أومن الأسس النظريّة والمراجع الفكريّة ليقرّر في نهاية المطاف - وهو مطاف لم يستغرق في حديثه إلاّ ما ينيف عن الصفحتين «وهكذا مضى المهجريون في أدبهم الجديد الجرىء، متحررين من كلّ ما لا يصلح للحياة الجديدة، ومطلقين أنفسهم وأقلامهم على سجيّتها، فلا يستعبدها قديم ولا يستهويها جديد، إلا ما يرضون به بمحض اختيارهم حين يشعرون بصلاحيته للحياة، وهذا التحرّر في حياة الأدب المهجري جعل المهجريين.وقد انصرفوا عمّا وضعه الأقدمون من السنن الأدبيّة وما فرضوه من الأغراض الشعريّة يبدعون في الخلق والتجديد والابتكار» [13].

فهل ترانا بعد هذا خرجنا بما يرضي فضول المتطلّع إلى ادراك "مظاهر التجديد" في شعر جماعة الرابطة القلمية أومعرفة خصائص ذلك الأدب "الجديد

11) أدب المهجر، القاهرة، دار المعارف 1966، الطبعة الثانية، 1967، 630 ص.
12) المرجع ذاته، ص. 70.
13) المرجع ذاته، ص.73.

الجريء" والدوافع إليه؟ وهل ترانا بعد هذا نقنع بما رآه المؤلف يصلح خاتمة لحديثه في هذا الباب، إذ قال : «وبالاجمال كانت المدرسة المهجرية المتحررة جديدة لم يألفها الشرق العربي المحافظ، ولا غرابة في ذلك، فهي خلاصة العناصر القوية الحية في روحانية الشرق، مسكوبة في أحدث قالب وأروعه من رومنتيّة الغرب العصرية الزاهية، وقد وفّق المهجريون بينهما بطريقة فذة ساحرة، فكان منهما الأدب المهجري الذي جدّد حياة الأدب العربي الحديث وساعد أعظم مساعدة على تقدّمه ونضجه وترك فيه أعظم الآثار وأجلها خطرا»[14].

إن حديث عيسى الناعوري في هذا المبحث لا يختلف كثيرا عن حديث نادرة جميل السرّاج فيه، ذلك أن دعامة هذا وذاك جملة من الأحكام العامة التي تحمل القارئ على التسليم بها والاقرار بصحتّها وكأنها من تحصيل الحاصل، ثم إنها أحكام صادرة عن انطباع لعله لم يكن من همّه الخوض في التفاصيل وبيان الخصوصيات التي تجيز الحديث عن ابتداع منحى جديد في الخطاب الشعري من خلال النظر في النصوص الشعرية ودراسة ما تتميّز به صياغتها نتيجة ما ارتآه شعراء الرابطة القلميّة في الشعر تصوّرا وتنظيرا وممارسة فضلا عن السعي إلى الربط بين الرؤية الشعريّة ورؤية الكون والموقف من الوجود عموما أوعن العمل على ردّ الأمور إلى منظومة فكريّة متكاملة، فكان حديثه- وإن لم يخل أحيانا من اشارات دقيقة - مفتقرا إلى بيان ما يكمن وراء هذه "السمات" التي لفتت نظره في شعر الرّابطيين فتحدّث عنها، من وشائج لعلّ جلاءها يفضي إلى فهم نصوص الجماعة فهما أدقّ.

وأمّا إحسان عباس ومحمد يوسف نجم (1967) [15] فقد عقدا مقدّمة في تاريخ لبنان الثقافي (بوجه خاص) طيلة القرن التاسع عشر[16]، ثم استهلاّ القسم الأول من كتابهما - وقد خصصاه لتناول شعر جماعة الرابطة القلميّة – بقولهما :

---

14) المرجع ذاته، الصفحة نفسها.

15) الشعر العربي في المهجر، أمريكا الشمالية، بيروت، دار صادر الطبعة الأولى1967.(ط.3 : 1982) 291 ص.

16) إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، الشعر العربي في المهجر، ص.ص. 9 –35.

"سنقصر حديثنا في الفصول التالية على الشعر المهجري، من حيث الموضوع، فلا نمسه بالنقد إلا مسّا طفيفا، وغايتنا من ذلك أن نحدّد سمات المدرسة المهجريّة ونتعرّف إلى أصولها" [17] ولذلك نراهما قد لفتا النظر إلى أنّ أولئك الفتيان قد"حملوا معهم بذور الرومنطيقية إلى مهاجرهم الجديدة" [18] كما أثارا تساؤلا يتعلّق بالأسباب التي مكنت هذه" البذور الرومنطيقية "من أن تؤتي أكلها في وسط كان متجها" نحو الواقعية في القصّة ونحو التصويرية(كذا) والتغني بالديمقراطية الأمريكية في الشعر، ونحو الآلية في الحياة (كذا) والصناعة [19]."ولكن ذلك التساؤل ظلّ دون سعي إلى جواب، فانتقلا بعد ذلك إلى استعراض بعض معاني شعر الرابطيين في ضرب من الإلحاح على أن الغربة هي المحرّك الأكبر في أشعارهم جميعا[20] دون العمل على بيان ما للغربة من وشيجة تصلها بالرومنطيقية التي "حملوا بذورها "معهم عند هجرتهم، وإن حرصا - والحق يقال- على أن يصطبغ حديثهما بصبغة تأليفية أساسها النظر في بعض النصوص الشعرية وبيان أنّ كلّ مجموعة منها تدور في فلك معنوي واحد وإن كانت تنتمي إلى هذا الشاعر أوإلى ذاك من شعراء الرابطة وسعيا إلى تبيّن أهم المواضيع الشعرية التي أدار عليها الرابطيون شعرهم، وكان غرضهما من ذلك الكشف عن "القاعدة الفلسفيّة للمدرسة المهجريّة "كما تراءت لهما من خلال بعض النصوص الشعرية اختاراها دون أن يرشدا قارئهما إلى علة اختيارها دون سواها، وكان غرضهما من ذلك أيضا أن يكشفا" عن سماتها المذهبيّة التي تجعل منها مدرسة ذات لون رومانطيقي "وعن" المؤثرات الخارجيّة "فيها، وعن" مدى الاشتراك والافتراق في القاعدة الفلسفيّة والسمات المذهبيّة بين أفراد تلك المدرسة" [21] غير أنهما حينما انتقلا في القسم الثاني من دراستهما، إلى تناول كل شاعر على حدة (دون أن يُفردا لجبران فصلا) لم نعدم في تلك الفصول شذرات وأحكاما تتصل

---

17) المرجع ذاته، ص.39.
18) المرجع السابق، ص.34.
19) المرجع نفسه، ص.35.
20) المرجع نفسه، ص.129.
21) المرجع ذاته والصفحة نفسها.

بأمر التجديد ومدى الابتداع لدى شعراء الرابطة القلميّة، ورغم أن إحسان عباس ومحمد يوسف نجم قد وعدا - في مفتتح الدراسة - بأنهما سيبحثان في" القاعدة الفلسفيّة "للمدرسة المهجرية، كما ذكرنا، فانهما تطرّقا – عرضا - إلى بعض مظاهر التجديد في مستوى الصياغة وكأنّ تلك المظاهر مستقلة عن تلك القاعدة الفلسفيّة التي ذهبا إليها وعملا على ابراز ما بدا لهما من مكوّناتها، ولعلهما لم يفطنا إلى ما بين تلك الأسس الفكريّة وما يتولد عنها من اختيارات فنية وأنساق تعبيرية يمكن أن نرى فيها، دون مبالغة ولا تمحّل وجها من وجوه تلك القاعدة الفلسفيّة وما أنتجته من مواقف ورؤى.

ولمّا كنا لا نختلف مع هذين الدارسين في أن أولئك الذين أسسوا الرابطة القلمية قد" حملوا معهم بذور الرومنطيقية إلى مهاجرهم"، فإننا سنسعى إلى تتبع تلك البذور منذ إنتاشها إلى استوائها نبتة نمت وأزهرت، وقد بات من شبه اليقين لدينا أن شعر الرابطة القلمية جلّه ، إن لم يكن كلّه، نتاج تلك البذور.

وأما أنس داود، فقد خصّص لقضية" التجديد في شعر المهجر[22] " كتابا أقامه على تمهيد وقسمين، وقد أدار التمهيد (وهو في أربعين صفحة) على "محاولات التجديد في تراثنا الشعري"، فجال بين ما قدّر أنه من محاولات التجديد في العصر الأموي ثم في العصر العباسي ثم في الأندلس ثم مع جماعة الاحياء (ويدخل ضمنهم في مذهبه جماعة الديوان) معتمدا في ذلك كله منهجا تاريخيا يرصد الظاهرة ويعلّق عليها دون بحث في أصولها وبواعثها. أما القسم الأول من كتابه فقد أوقفه على" : التجديد والمجددون في المهجر"، فسعى في فصله الأول إلى النظر في" بواعث التجديد في شعر المهجر وقضاياه "وردّ ذلك كله إلى" تجربة الهجرة" "لأنها ترسل ضوءا قويا على هذا الشعر وتنير جوانبه وترشدنا إلى الكثير من تفهم أسراره (...) ولم يكن شعرهم سوى رد فعل، ومجموعة من التحديات لظروفهم في الوطن وفي المهجر معا، حتى كاد يكون تصويرًا دراميا عميق الابعاد لملحمة الهجرة [23]"كما ردّ المؤلف بواعث التجديد في شعر المهجر

---

22) صدر الكتاب بالقاهرة، عن وزارة الثقافة (دار الكاتب العربي للطباعة والنشر) سنة 1967 وهو في 458 صفحة ألحقت بقائمة المراجع وبفهرس" المحتوى" (23 "ص).

23) أنس داود، التجديد في شعر المهجر، ص.ص.56 – 57.

إلى"الثقافة "[24] في منهج تحليلي لعلّنا لا نبالغ إن قلنا إن التعميم غالب عليه إذ يصعب على القارئ بعد الفراغ من هذا الفصل أن يدرك ما هي" بواعث التجديد في شعر المهجر "على التحقيق، وإن استعرض المؤلف استعراضا سريعا بعض الآراء الواردة في ما كتبه المهجريون من مقالات نقدية . ولما كان غرض أنس داود أن يتناول الشعر المهجري في المهجر الشمالي والمهجر الجنوبي، لانه" لم [يجد] عناء في ارجاع شعر المبدعين في المهجر الجنوبي إلى جملة الأصول والأسس الجمالية والفلسفية التي يرجع إليها شعر الشماليين الذين استأثروا -وحدهم - بسمة التجديد عند كثير من الباحثين"[25]، فانه عقد الفصل الثاني للحديث عن "شعراء المهجر بين التجديد والاتباع"، واتبع في ذلك مدخلا يعتمد الأعلام فكان منهم- في نظره" -الاتباعيون "و"المنحرفون بالتجديد "و"المجددون "ورغم أن المؤلف قد فطن إلى أن مدار مسألة التجديد إنما هو"الرؤية الشعرية "فان مفهومه للرؤية الشعرية محدّد بأربع نقاط هي" : تجربة القصيدة والباعث على انشائها، والطريقة الكلية لتصويرها، ووسائل التعبير الجزئية، وغاية الشاعر من عمله الشعري[26]"وهو مفهوم لعلنا في غير حاجة إلى بيان افتقاره إلى الحديث عن السند الفلسفي الفكري من جهة وعن الخيط الجامع بين مختلف تلك النقاط وتضافرها على اخراج شعر يعبّر عن رؤية ينتظمها نسق مترابط الحلقات متكامل المكوّنات من جهة ثانية.

وانتقل المؤلف في القسم الثاني من هذه الدراسة إلى الحديث عن" ملامح التجديد في شعر المهجر "فبنى هذا القسم على فصلين، كان أولهما" في القضايا

---

24) غريب هذا القسم الثاني من الفصل الأول، هو قسم يمتد على خمس وستين صفحة، حشر فيه المؤلف تعاليق وآراء وتعقيبات يصعب على القارئ أن يجد الخيط الرابط بينها، فهو ينتقل فيه من" التعليم في البيئة الأولى " (ص 57) إلى" البيئة الثقافية في المهجر " (ص 65) إلى "قضايا التحرّر الفكري والاجتماعي " (ص 67) إلى التأمل في النفس الانسانية "(ص 78) إلى" قضايا الشعر "(ص 76) (ويضمّ هذا القسم الصغير أقساما أصغر، منها الشعر المنثور (ص .87) و"دعوة الريحاني إلى أدب القوة " (ص 93) ومفاهيم جبران الأدبية (ص .94) وكتب النقد (ص .96) ويتفرّع هذا إلى أربعة فروع هي" مفاهيم الشعر في الغربال (ص96 .) والمنقار الأحمر (ص106 .) وتورة قازان في معلقة الأرز (ص115 .) وأصنام الأدب (ص 116).

25) المرجع نفسه، ص 457 ، ولا نتفق معه في هذا الرأي، وقد نقضه هو نفسه في ثنايا دراسته في مواضع أكثر من أن نحصيها في هذا الحيّز الضيّق .

26) المرجع نفسه، ص137.

والتجارب "وهو فصل استعرض فيه ما درج عليه الدارسون قبله من استعراض مواضيع الشعر المهجري من غربة وحنين وهرب وخوض في طبيعة النفس وخلودها وما يعتمل فيها من صراع إلى غير ذلك، ولئن لم نعدم في هذا الفصل بعض الومضات الصائبة والاشارات الدقيقة، مثل قوله" : بينما تبدو مناعم الطفولة في شعر التراث أشياء بسيطة بريئة حقيقية، تبدو في شعر المهجر أشياء رمزية تخفي وراءها أوتحمل في طياتها الايماء إلى أشياء أعمق وأهم [27] " فان هذه الاشارات تبقي القارئ على ظمأ لا يدري ما هي تلك" الأشياء الرمزية "التي تختفي وراء الطفولة، وتمضي بنا الدراسة على هذا الشكل من التلميح والإيماء دون توضيح يشفي الغليل ولا بحث عن بواعث ذلك على صعيد الفكر والرؤية والموقف من الوجود، ودون تبيّن الصلات المتينة بين مختلف تلك المكونات التي يستعرضها المؤلف وكأنها أمور عاديّة لا تحتاج إلى تعليل.

أما الفصل الثاني من القسم الثاني، فقد جمع فيه المؤلف "ملامح التجديد في الصورة والبناء" فرأى تلك الملامح في "الاوزان والقوافي" وفي"الصورة الشعرية "وفي" الوحدة العضوية "وفي" القصة "وفي" المطوّلات الشعرية"، بيد أن هذا الفصل قد كان كجلّ فصول الكتاب، يشير إلى الطريق ولا يتجشم وعرها، وهو أمر يجعل كلام المؤلف منحصرًا في جملة من" الملاحظات" السريعة والأحكام التي تحتاج إلى استقراء سابق يسندها ويدعمها ويبرّرها أيضا، وإن عمد أنس داود في هذا الفصل الأخير من كتابه إلى الاستعراض - استعراض محتوى بعض النصوص - كأنه يغري به القارئ أويعوّضه عمّا فاته ممّا ذكرنا من تأليف بين ما يبدو متنافرًا، ومن ارجاع الفروع إلى أصولها، ومن ربط الأسباب بمسبباتها.

ولئن انتبه بعض الدارسين قبلنا إلى مياسم رومنطيقية في شعر جماعة الرابطة القلمية، إلاّ أن حديثهم فيها كان قاصرا دون الوقوف على فعلها في النصوص الشعرية، وكان قاصرا أيضا دون بيان التراشح بين مبادئ الرومنطيقية وشعر نعيمة وأصحابه من الرابطة، وهو ما يجعل الناظر في هذه الدراسات لا يدرك أهميّة تلك المبادئ وما اضطلعت به مقوّماتها من دور خطير في توجيه شعر

---

27) المرجع السابق، ص174.

الجماعة وجهة لعلها لم تكن مألوفة في الشعر العربي من قبل إلاّ قليلا، حتى أننانعتقد أنه ليس من المبالغة إن ذهبنا إلى أن تلك المبادئ كانت مكوّنات أساسيّة في نحت الرؤية الشعرية التي صدر عنها شعراء الرابطة القلمية، كما كانت المحرّك الحقيقيّ الذي كان يدفع ذلك الشعر والقطب الذي كان يدور عليه.

غير أننا آثرنا ألا نخصّص بابا للخوض في مبادئ الرومنطيقية وفي أسسها النظرية ومختلف أطوارها وإن كان موضوع دراستنا يدور على الرومنطيقية ومنابع الحداثة في الشعر العربي، باعتماد شعر الرابطة القلمية أنموذجا، ذلك أن تخصيص قسم نظري يتبعه آخر" تطبيقي "يضفي على البحث -في تقديرنا- سمة من الثقل تتأتى من استعراض جذورها التاريخية والأطوار التي مرّت بها الأفكار التي كانت أصلا لها حتى استوت نظرية مكتملة الملامح واضحة المبادئ، كما أن تخصيص قسم نظري قد يوحي بأنّه يمثّل" القالب "المسبق الذي ينبغي صبّ شعر جماعة الرابطة القملية فيه، مع ما ينجرّ عن ذلك- حتما - من إسقاط وإبعاد في التأويل، وتعميم مخلّ، بالإضافة إلى أن تخصيص باب لتقديم مبادئ الرومنطيقية وأسسها يثير قضايا منهجية أخرى منها التساول عن إسهام الباحث في هذا الباب وعن القسط من الجدّة الذي يمكن أن يقدمه فيه، ومنها أن الباحث- في سعيه إلى الإلمام بأهمّ المبادئ -لا بدّ أن يلغي بعضها الآخر أويقصيه، وقد يكون لما يلغيه أويقصيه من الأهميّة في النصوص الشعرية التي يدرسها ما ليس للمبادئ التي ذكرها وأدار عليها حديثه.

لقد كان هذا كلّه من أهمّ الأسباب التي دفعتنا إلى ألاّ نخصّص قسما نظريا استعراضيا، وإلى اختيار قراءة تعتمد المنظومة الرومنطيقية، وتكون قراءة منظومية، ولكن ماذا نعني بهذا كلّه؟

يحسن أن نبادر إلى توضيح الأساس الذي ارتأينا أن نقيم عليه بحثنا، وهذا الأساس هو مفهوم المنظومة [28]، وهو مفهوم يبدو في سياقين متباينين تباينا

---

28) انظر : P. DELATTRE, Système, Structure, Fonction, Evolution, Essai d'analyse épistémologique, Paris, Maloine, 1971. -

عظيما : يبدو هذا المفهوم في سياق القضايا (بالمعنى المنطقي)، وهي التي يتم فيها التعبير عن علاقات شكلية أوعن مفاهيم تتصل بالواقع، كما يبدو في السياق الذي تتدخل فيه وحدات من جنس مخصوص) مثل الأجسام المادية أوالأنظمة العضوية الحية (فتدرس بنيتها ويدرس تطوّرها. وما من شك في أن الصنف الأوّل هو الذي يعنينا، وهو صنف يقترب فيه معنى المنظومة من النظرية في (معناها العام) وهو الصنف الذي يمكن أن نسم فيه الخطاب بأنّه منظومة، إذا كنّا نشير إلى أن القضايا التي يتألّف منها تكوّن مجموعة أوكلاّ ذا مفاصل، وتكون لكلّ قضية فيه علاقة محدّدة بسائر القضايا، وهي علاقة تقوم على الاستنتاج أوعلى الاقتضاء.

ولئن كانت المنظومة قائمة على تسلسل عدد من القضايا، إلاّ أنّ تتبع ذلك التسلسل يفضي إلى العود على بدء، غير أن تلك العودة تكشف لنا نقطة البداية على غير ما تركناها أوّل أمرنا، فإذا ما كانت الأشياء في البداية غير واضحة المعالم ولا بيّنة المفاصل وإن كانت ماثلة في السلسلة فإن كلّ مكوّنات السلسلة تغدو مفهومة في نهاية المطاف، ونكون عندئذ قادرين على إدراك المنظومة في مجموعها وفي مفاصلها وفي تطوّرها وفي تواصل قضاياها. ذلك أنّنا توصلنا إلى تبيّن الطريقة التي تنتظم بها المكوّنات والقضايا بعضها بالنسبة إلى بعض، فما يضفي على المنظومة طابعها "المنظومي" إنّما هو انتماء مختلف القضايا والمكوّنات إلى شبكة من المفاهيم تكوّن العمود الفقري الذي تتقوّم منه المنظومة.

وقد أفضى بنا النظر في شعر جماعة الرابطة القلمية على هذا الأساس المنظومي إلى أن نتبيّن أن شعرهم قائم على سلسلة مترابطة الحلقات، تسلم كلّ حلقة إلى أخرى، وتنفتح عليها، وتسند تلك الحلقات جميعا الرؤية الرومنطيقية التي حملوا بذورها معهم إلى مهجرهم، فكانت الخلفية الفكرية التي يمكن أن نردّ إليها مواقفهم من الحياة وتصوّرهم الكون ومنزلة الإنسان منه وتطلّعهم إلى ما عساهم به يتجاوزون واقعا تصدّعت علاقاتهم به وهالهم ما انبنى عليه من تناقض، فسعينا إلى أن نبرز ارتباط أجزاء خطابهم الشعري بعضها ببعض، وعملنا على أن نبيّن أن مختلف المظاهر التي يقف عليها الناظر في شعرهم ليست شتاتا لا يمكن أن نلمّ

- Encyclopædia Universalis, Paris 1985, Corpus 17, Article : Système pp. 585-588 (article préparé par Jean LADRIERE).

شعثه بل هي تجليات شتى لجوهر واحد، أو هي منظومات فرعية تنضوي في سياق منظومة واحدة كبرى كانت تقودهم في ما كتبوه من شعر فأخذتهم إلى أصقاع قلّ أن سُبقوا إليها في الشعر العربي، وجعلت منهم جماعة تستوقف الباحث وتدعوه إلى تفحّص ما أنجزوا وإلى استكشاف مكانتهم من مسار الشعر العربي الحديث.

وقد ساعدتنا القراءة المنظومية على أن نتبيّن سلسلة من القضايا خاض غمارها شعراءالرابطة القلمية، فسعينا إلى أن نحدّد مبدأها ومنتهاها عسانا ننفذ إلى شبكة المفاهيم التي كانت منطلق ما عملوا على التعبير عنه من مواقف، وما جهدوا في الإفصاح عنه من رؤى، فقادنا ذلك إلى تقسيم عملنا هذا إلى ستة أبواب :

أمّا الباب الأوّل فقد خصّصناه للحديث عن الظروف التي حفت بنشأة الرابطة القلمية، بداية من بوادر الحركة الأدبية بالمهجر الشمالي، وعملنا على تتبع ما انعقد من علاقة بين مجموعة من المتأدبين لم يكن– أحيانا - يعرف بعضهم بعضا، وأشرنا إلى اجتماعهم على رغبة واضحة كانت تحدوهم لتأسيس جماعة أدبية توحّد بين أفرادها جملة من المبادئ بدت أوّل ما بدت من خلال ما كانوا يكتبون من أدب، إلى أن توّجت تلك الرغبة بتأسيس الرابطة القلمية وقد اتضحت معالم الرؤية من جهة واجتمعت الكلمة عليها من جهة ثانية ، ثمّ عرّفنا بأبرز أعلام تلك الجماعة، تعريفا سعينا من خلاله إلى التركيز على الظواهر الدالة بالنسبة إلى موضوع بحثنا.

وأما الباب الثاني، فقد جعلناه مدخلا نروز به منهجنا وما اخترنا له من قراءة منظومية وبينّا من خلاله بعض الأسس التي قامت عليها الرؤية الشعرية لدى شعراء الرابطة القلمية وارتكازها على تحوّل السَّنن المرجعي وأردفنا ذلك بالنظر في نصين من نصوص الجماعة رأينا فيهما تجلّي بعض تلك الأسس، فهذا الباب بمثابة الصّوى الهادية إلى المقصد.

ثم بنينا الباب الثالث على مجموعة أولى من الحلقات في سلسلة المنظومة التي قادت خطانا، ومدار هذه الحلقات على الغربة وما تثيره في نفس الشاعر من إحساس بالحنين، يجعل الروح في شوق لا ينطفئ إلى عالم فارقه، هو عالم الطفولة وما توحي به من أحلام وأخيلة ورؤى كبلها واقع كلّ ما فيه يبعث في نفس الشاعر

غمّا وكآبة وكمدا، فإذا هو في تلجلج تعصف به الحيرة وتتقاذفه أسئلة الكينونة حتى لكأنّه سفينة في ضباب.

ولكن تلك الحيرة وما تورثه من همّ وكآبة ينبلج أمامها فجر الأمل يلوذ به الشاعر كلّما ضاق به رحب واقعه فيتصوّر قيام عالم نقيض لعالم الواقع تنقضي فيه الأضداد ويقهر فيه الزمن بالخلود ويعود فيه للإنسان انسجامه مع الكائنات، وتعود إليه منزلته إنسانا لا يكبت صوت الحلم في نفسه ولا الجنون ولا الرؤيا ولا الخيال، حتى لكأنّه في جنة الخلد.

ذاك هو موضوع الباب الرابع من بحثنا.

أمّا الباب الخامس، فقد سعينا- من خلاله -إلى تبيّن ما أفضت إليه رغبتهم في التسامي عن العارض الزائل والعزوف عنه إلى معانقة المطلق، من انتجاع وسائل في التعبير يقوم بينها وبين ذلك المطلق المنشود تماثل، خاصة من جهة أنّه يلغي مظاهر التناقض وينفتح على وحدة الكون ووحدة حقيقته، فأقمنا الحديث على ما سرى في شعرهم من ركون إلى الأسطوري والرمزي ومن لواذ ببعض النماذج الأصلية للتعبير عن شوقهم إلى المطلق وإلى قهر فعل الزمن طلبا لطمأنينة مفقودة.

وعملنا في الباب السادس على تتبع ما دعا إليه شعراء الرابطة القلمية في نصوصهم النثرية - النقدي منها والنظري ونصوص الخواطر - من رؤية في مستوى الوزن والإيقاع تخرج بالشعر من الأنساق التقليدية إلى نسق يكون فيه بعض التفاعل أوالتجاوب بين أسس رؤيتهم الكون والإنسان ومنزلته من جهة، وصياغة الشعر من حيث موسيقى الإطار بوجه خاص من جهة ثانية.

وأتبعنا ذلك كلّه بخاتمة.(*)

---

*) هذا البحث – في أصله – أطروحة دكتوراه دولة، تمت مناقشتها بكلية الآداب والفنون والإنسانيات، من جامعة منوبة (تونس) منتصف شهر جوان 1997، ونال به صاحبه الدرجة بملاحظة : مشرّف جدّا.

الباب الأول
في ملابسات النشأة

الفصل الأول

بوادر الحركة الأدبية في المهجر الشمالي

قد يبدو غريبا أن نبدأ البحث بالحديث عن بوادر الحركة الأدبية في المهجر الشمالي (الولايات المتحدة الأمريكية) وكأنّما هي حدث تلقائيّ لا أصل له، في حين أن تلك البوادر على صلة وثيقة بما شهده لبنان وسوريا طوال القرن التاسع عشر من "نهضة فكرية وأدبية"، بل لعلّها ليست سوى إحدى نتائج ذلك ، ولن نتوقف عند التاريخ السياسي ولا عند الخصائص التي طبعت البنية الاجتماعية في سوريا ولبنان، وقد كفتنا كتب التاريخ ذلك[1]، ولكن ربّما ملنا إلى ذكر بعض العوامل التي نعتقد أنها كانت ذات أهميّة في بلورة وضع كان مساعدا على انبثاق رؤى جديدة للكون ، وتبيّن مواقف جديدة من علاقة الأنا بالآخر، وعلى التمهيد لظهور أفكار غير تلك التي شاعت في الثقافة العربية الإسلامية طوال قرون.

فما من شك في أن موقع سوريا ولبنان الجغرافي، وما يمتازان به من خصائص دينية، قد كانا من العوامل المساعدة على إقامة علاقات تجارية وثقافية دينية مع الغرب، كان من نتائجها أن ترسّخ تيار من البعثات والإرساليات منذ القرن السادس عشر على ما هو شائع معروف، فكان ذلك التيار حلقة مهمّة في

---

1) من المصادر المهمّة في هذا الباب، الكتاب الذي ألّفه الأمير حيدر أحمد الشهابي بعنوان : الغرر الحسان في أخبار أبناء الزمان، وقد حقّق الجزأين الثاني والثالث منه : أسد رستم وفؤاد أفرام البستاني وأصدراهما بعنوان : لبنان في عهد الأمراء الشهابيين؛ بيروت منشورات الجامعة اللبنانيّة، 1969.

ومن المراجع في هذا السياق :

- أحمد طربين : لبنان منذ عهد المتصوفة إلى بداية الانتداب (1861 – 1920) (محاضرات على قسم الدراسات التاريخية بمعهد البحوث والدراسات العربية)، مطبعة مصر ، 1968.
- وجيه كوثراني : الاتجاهات الاجتماعية السياسية في جبل لبنان والمشرق العربي (1860 – 1920) بيروت، معهد الانماء العربي، ط 2، 1987.

- D. CHEVALIER, La société du Mont-Liban à l'époque de la révolution industrielle en europe, Paris, Laffont, 1971.
- R. OWEN, The Middle East in the Word Economy, London-New York, Melthuenand Co. 1981.

سلسلة الصلات التي سيتواصل أمرها، وكان عاملا مهمّا من العوامل التي أسهمت في نشر التعليم بتلك الديار، كما كان أيضا عاملا مساعدا على تيسير توافد عددمتزايد من الإرساليات الدينية المسيحيّة بمختلف مذاهبها.

ولعلّ النشاط الحثيث الذي بذلته مختلف الإرساليات والبعثات المسيحية بمختلف مذاهبها، لم يكن قادرا على تحقيق نتائج ذات بال لو لم تجد تلك الإرساليات الميدان مستعدّا لقبول تلك الحركة الدينية - الفكرية، ولعلّ من أسباب نجاح تلك الإرساليات في تحقيق ما كانت تصبو إليه وجود طبقة وسطى في طور التكوّن والنشأة خاصّة بالمدن التي ازدهرت فيها الحركة التجارية مع ما ينجرّ عن ذلك من ظهور طبقة من الوسطاء تتعامل مع التجار الأجانب أو يكون من بينها وكلاء لشركات تجارية أروبية، وكانت هذه الطبقة في ازدياد ونموّ من حيث عددها، رغم أنّ البنية الاجتماعية التقليدية والصراع الديني كانا يعوقانها عن التطوّر السريع.

وقد شهد لبنان - على وجه الخصوص -منافسة بين مختلف الإرساليات على إنشاء أوفر عدد ممكن من المدارس[2]، ولعلّها منافسة قد كانت لها نتائج إيجابية في مجال التعليم ، وأنها أدت إلى انتشاره انتشارا لم تعرف عديد الأقطار العربية مثله في تلك الفترة، غير أنّه لا بدّ من الإشارة إلى أنّ كثرة المدارس قد ظلّت رهينة المنافسة الدينيّة بين الإرساليات وبين الطوائف أيضا ويعني ذلك أنّ العامل الدينيّ ظلّ الدافع الأساسيّ إلى إنشائها، وهو عامل سيطبع ذلك التعليم في برامجه ووسائله وأهدافه، وسيؤثر أيّما تأثير في الناشئة، وسيبدو ذلك التأثير إن سلبا أو إيجابا فيما سيكتبه أولئك المتعلمون، في الأشكال وفي المضامين على حدّ السواء.

وما من شك في أنّ الحديث عن انتشار التعليم لا يكتمل إن لم يتناول – ولو بإيجاز - الدور الذي اضطلعت به الطباعة فعضدت تلك الحركة التعليمية التي ما كان لها أن تنجز ما أنجزت لو لم ترافق الطباعة جهدها وتسنده.

ولئن كان نتاج المطابع في مرحلته الأولى ذا طابع ديني غالبا، فإنّ وجهته قد تغيّرت بعد ذلك بفعل حركة الترجمة وقد يكون تغيّرها ناشئا عن رغبة في

---

2) إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، الشعر العربي في المهجر، أمريكا الشمالية، بيروت، دار صادر، الطبعة الثالثة ، 1982 ، ص . ص 10 – 11.

الاستجابة لما ينتظره المتعلّمون وما يتوقون إليه من الزاد الأدبي والثقافي عموما أو عن رغبة لدى مختلف الإرساليات في التعريف بعيون ما أنتجه أدب البلاد التي تنتمي إليها كلّ إرسالية وهو وجه آخر من وجوه المنافسة، وفي اطلاع المتعلمين من العرب على ما بلغته تلك الآداب من الشهرة أو في اطلاعهم على ما تزخر به من قيم "إنسانيّة". ومهما يكن الأمر، فإن الترجمة كانت عاملا مساعدا في هذه الحركة التي شهدها لبنان بوجه خاصّ خلال القرن التاسع عشر، وهي حركة سيكون لها دور كبير في بلورة" أسس "النهضة في مجال الأدب والفكر بوجه خاصّ، إذ أنّ الترجمة اتجهت منذ أوّل أمرها اتجاها أدبيا، فتمكن المتعلّمون– وقرّاء الصحف بوجه عام -من الاطلاع على أنواع جديدة من الكتابة وعلى أجناس أدبية لا عهد للأدب العربي بها.

فلعلّه بوسعنا أن نستنتج ممّا ذكرنا أنّه قد تكوّنت في لبنان (خاصّة) وفي سوريا مجموعة من المتعلّمين كان عددها في ازدياد مطرد، وظهر فيهما نمط من التعليم لم يكن مألوفا، تتداول فيه كتب يتمّ إعدادها وفق منهج مختلف عن المنهج التقليدي، ويكون مضمونها مختلفا عن الشائع في كتب الشروح والحواشي، بل هي كتب تصاغ على أساس التصورّ الشائع في الغرب، فإذا بها مدارس وكتب تكوّن نمطا جديدا من التفكير وتساعد على نشره بين الناشئة ، فتساعد على تنشئة مجموعة من المتعلمين والمثقفين ستدخل غمار العمل الثقافي والسياسي وستكون المعبّر عن مطامح الطبقة الوسطى الصاعدة وعن القيم التي بدأت تسود أوساطها وهي قيم ومطامح للتعليم دور كبير في إرسائها وترسيخها في الأذهان، إذ لا يخلو تعليم من سعي إلى تركيز قيم ومبادئ في ذهن المتعلّم لا سيما إن كانت تلك المبادئ والقيم قائمة على أساس من الحريّة والدعوة إليها وعلى أساس من مقاومة الظلم والعسف، ومن إيمان بالفرد وبقدرته على الخلق وعلى إثبات ذاته.

غير أنّ النظر إلى هذه الفترة وما أنتجته يقضي بألاّ نقصر همنا على ما تحقق فيها من نتائج في مجال التعليم الذي اضطلعت الإرساليات الدينيّة بالقسط الأوفر منه، وألاّ نقصره كذلك على ما تحقق في مجال المترجمات، ما كان منها بتوجيه مباشر أوخفيّ وما كان ناشئا عن ميل إلى ما "فيها من معاني التحرّر

والانطلاق وحب المغامرة والبحث عن المجهول"[3] على حدّ السواء، إذ أنّه من البساطة أن نتصوّر المثقفين اللبنانيين وقتها قد جرفهم ذلك التيار وأصبحوا ينظرون إلي الكون نظرا متجانسا أو متقاربا، فالواقع أشدّ تعقدا وتشعبا مما قد نظن، ولعلّ في هذا التشعب وذاك التعقد ما يحملنا على لفت النظر إلى أنّه، وإن أثمر ذلك الوضع أمثال أحمد فارس الشدياق (1804 – 1888) الذي "أصدر سنة 1855 كتابه "الساق على الساق، فيما هو الفارياق"، والكتاب ترجمة ذاتية له تكشف لنا بوضوح عن تفكير البطل البرجوازي العصامي، الذي ميّز نفسه بالعلم والثقافة لا بالمال والإقطاعات، وفيه ثورة عارمة على نظم المجتمع ومؤسساته الاجتماعية والروحية والإقطاعية وعلى أساليبه الأدبية" [4] كما أنجب عددا غير قليل من الأدباء الذين نهجوا نهج التجديد، إلاّ أنّ ذلك الوضع قد أثمر أيضا عددا آخر من الأدباء توخوا إحياء التراث مذهبا لهم ولعلّ رأس هذه الجماعة الشيخ ناصيف اليازجي (1800 – 1871) الذي كان على صلة ببطرس البستاني (1819 – 1883) وبعدد من المثقفين وقتها كما كان من مؤسسي" الجمعية العلمية العربية " سنة 1857، وقد تميّز اليازجي - بالإضافة إلى كونه كان شاعر الأمير بشير الثاني (الذي انتهى أمره سنة 1840) بالجهد الذي بذله من أجل إحياء تراث العربية في الشعر والنثر، وقد شرح ديوان المتنبي، وسعى إلى محاكاة الحريري في "مجمع البحرين" وألّــف في مختلف علوم اللغة العربية من صرف ونحو وبلاغة وعروض، حتى غدا في وقته قطبا من أقطاب حركة بعث التراث واحيائه.

ويتضح لنا بذلك أنّ ما شهده لبنان من بوادر "النهضة " لا يختلف اختلافا جوهريا عمّا شهدته أقطار عربيّة أخرى فيما يخصّ "انجذاب" حركة اليقظة إلى قطبين أساسيين : قطب إحياء التراث وقطب التجديد في مختلف مجالات الفكر والأدب، وإن تميّزت تلك الحركة في لبنان بميزات تعود – جلّها – إلى طبيعة ما يختص به لبنان من بنية اجتماعية دينيّة أدّت إلى ما رأينا من توافد الإرساليات الدينية عليه وما نتج عن ذلك من انتشار التعليم ونشأة فئة غير قليلة من المتعلّمين علي أسس تختلف عن الأسس التقليدية، تمكنت من الاطلاع على آداب الغرب– من

---

3) المرجع نفسه، ص26.

4) المرجع نفسه، ص27.

خلال المترجمات بوجه خاصّ - وعلى قيم الغرب ومثله أيضا، اطلاعا لعلّه لم يكن غريبا عمّا ظهر من منازع إلى التجديد في الأدب (شعره ونثره) بل لعلّه لم يكن غريبا عن دفع بعض المتعلّمين إلى هجرة يحققون بها ما عجزوا أن يحققوه.

ولعلّنا لا نبالغ إن ذهبنا إلى أنّ نشأة حركة أدبيّة في المهجر ملابسة لوفود عدد كبير من المهاجرين واستقرارهم بالبلاد التي يفدون إليها، فتتألف منهم جالية يسعى أفرادها إلى ربط الصلة بين بعضهم بعضا ، وإلى التعلّق بما يربطهم بوطنهم من الصلة، فيكون هذا الإحساس بربط الصلة مساعدا على توفير ضربين من النشاط" الجماعي" :

• السعي إلى التكتل والتجمع وتعرّف بعضهم بعضا، وقد أدّى ذلك إلى تأسيس نواد وجمعيات ينتظم ما انفرط من عقدهم فيها، وهي نواد وجمعيات اجتماعية أو أدبية...

• إصدار جرائد ومجلات أغلبها باللغة العربية، رغم تعلّم المهاجرين اللغة الانجليزية، يرومون من خلالها ربط الصلة فيما بينهم ونشر أخبار" الوطن"، يدفعهم إلى ذلك ما يعتمل في نفوسهم من الحنين إليه . ولعلّ ما كانوا يحسون به من الحرية وما كانوا يجدونه منها في أمريكا الشمالية كان عاملا مساعدا على إصدار بعض الجرائد والمجلات منذ أواخر القرن التاسع عشر ولا يذهبنّ بنا الظن- إلى أنّ هذه المجلات أو تلك الجرائد كانت متمحّضة لنشر مقالات أدبية أو مقطوعات شعرية أو نظرات نقدية، فما كان منها متخصصا في المجال الأدبي قليل من جهة، ولم يظهر إلاّ بعد هذه المدة من جهة أخرى، أي لم تظهر المجلات الأدبية الصرف إلا في أواخر العقد الثاني من القرن العشرين.

ولا يتسع مجال الحديث إلى استعراض كل الجرائد والمجلاّت التي صدرت بالولايات المتحدة الأمريكية باللغة العربية منذ 1892، تاريخ ظهور أوّل جريدة عربية، وقد خصص الباحث فليب دي طرازي قسما من بحثه عن" تاريخ الصحافة العربية "لاستعراض هذه الجرائد والمجلاّت فذكر عناوينها وسنوات صدورها ومكانه والمشرفين عليها أو أصحابها، وإذا ما ألقينا نظرة سريعة على قائمة هذه الجرائد والمجلات لاحظنا ما يلي :

* صدرت في نيويورك بين 1892 و 1921 خمس وثلاثون جريدة

* وصدرت فيها بين 1900 و 1929 سبع عشرة مجلة

* صدرت في مدينة بوسطن في نفس المدة المذكورة خمس جرائد وثلاث مجلات. [5]

وإذا كان المجال لا يتسع لذكر خصائص كل واحدة من هذه المجلات والجرائد والصحف، فلا بدّ من ذكر خصيصة تجمع بينها، وقد ذكر ميخائيل نعيمة أنه" بات من المألوف – بل من الضروري - عند المهاجرين أن تكون لكل طائفة جريدة أو أكثر، حسب أهميتها وعدد أفرادها، ناهيك بالكنائس والجمعيات الطائفية؛ هكذا كان للموارنة أكثر من جريدة وأبرزها "الهدى" لنعوم مكرزل وللروم الارثوذكس أكثر من جريدة وأبرزها "مرآة الغرب" لنجيب دياب، وللروم الكاتوليك جريدة، وللدروز جريدة، واذكر أن شابا مسلما من "معان" أسّس جريدة إسلامية باسم" الصراط"، ولكنها لم تعمّر سوى بضعة شهور، فالمسلمون كانوا لا يزالون في بدء هجرتهم إلى الولايات المتحدة، وهذه الجرائد الطائفية لم يكن يتيسّر لها العيش والكسب والانتشار إلا بإذكاء النعرات الطائفية، والتودد إلى أبناء ملّتها بنشرها ما يهمّهم من أخبار ملّتهم "[6].

وإذا تجاوزنا هذه الخصيصة المميّزة للصحافة العربية بالمهجر، وسعينا إلى تبيّن بعض السمات التي طبعت بعض هذه الصحف فجعلتها ذات صلة بما نحن فيه من الحديث، أمكننا أن نقصر التعليق على :

أ - **كوكب أمريكا** : هي أوّل جريدة عربية ظهرت في الولايات المتحدة، بل في العالم الجديد كله، أنشأها ابراهيم ونجيب عربيلي سنة 1892، وقد لاقى صاحباها صعوبات تقنية تتصل بانعدام الحروف العربية في المطابع، خاصة أن الدولة العثمانية منعت بأمر سلطاني بيع الحروف العربية وتصديرها إلى البلدان الأجنبيّة، وتكمن أهمية هذه الصحيفة في أنها أوّل محاولة صحفية باللغة العربية في

---

5) انظر التفاصيل المتعلقة بكل هذه النشريات في كتاب :فيليب دي طرازي، تاريخ الصحافة العربية، الجزء الرابع، ط، بيروت، المطبعة الأمريكانية 1933 ، ص . ص 406-416 ثم426 (430

6) ميخائيل نعيمة ، سبعون، حكاية عمر، بيروت، دار صادر، ط، 3، 1967، الجزء الثاني ، ص69

المهجر، ربطت الصلة بين أبناء الجالية العربية، ونقلت إليهم بعض أخبار الوطن ودافعت عن الشرق الأدنى بنفي ما كان ينقله السياح أو الحجاج الأمريكيون عن الشرقيين من الروايات المخالفة للحقيقة، ولا نرى موجبا لتأكيد أنها لم تكن جريدة أدبية، بل إن الطابع الذي كان غالبا عليها هو الطابع السياسي الاجتماعي.

ب - الهدى : ظهرت سنة 1898 ، وأنشأها نعوم مكرزل، وكان كاتبا فصيحا وشاعرا مجيدا وصحافيا قديرا، على حدّ تعبير دي طرازي[7]، وقد ارتقت الكتابة الصحفية مع هذه الجريدة اليومية درجات، حتى غدت هذه الجريدة واسعة الانتشار، ولم تختصّ بنشر الأخبار السياسية والمقالات الاجتماعية، بل إنها نشرت أيضا بعض المقالات الأدبية وبعض الشعر، وقد ساهمت بذلك في فتح أفق جديد أمام أدباء المهجر أول عهدهم بالكتابة.

ج - مرآة الغرب : ظهرت سنة 1899، أسسها نجيب موسى دياب، وقد عمل صحافيا قبل ذلك في" كوكب أمريكا"، وكان من أشد الصحافيين حملة على الحكم العثماني فأصدر ضده حكما بالاعدام (1903) ولكن السفير الأمريكي في الأستانة تدخل لرفع الحكم عنه واعتبار الرجل أمريكيا ... وأهميّة هذه الجريدة أنها دخلت في جدل ومعركة حامية مع "الهدى"، عادت من خلالهما المعركة بين الموارنة والارثوذكس وقد أكد ميخائيل نعيمة أن " هذه الحرب كانت تذكي أوارها الصحف بمساعدة رجال الدين من الجانبين" [8] كما تكمن أهمية "مرآة الغرب" في أنها استقطبت مجموعة من الأقلام سيكون لها شأن في الأدب المهجري، من أمثال جبران خليل جبران، وإيليا أبي ماضي ووليم كاتسفليس وغيرهم.

د - المهاجر : أسسها أمين الغريّب سنة 1903، وهو" كاتب أديب عاشت جريدته سبعة أعوام، ثم رجع إلى وطنه وأسس في بيروت مجلة "الحارس"، ولعلّ هذه الجريدة (أي : المهاجر) كانت تلقى صدى كبيرا في نفوس القرّاء من المتأدبين بوجه خاص، إذ أن صاحبها كان ممّن يؤمن بنبوغ جبران، فكان ينشر له مقالاته الأدبية وبعض قصصه على أعمدتها.

---

7) فيليب دي طرازي ، المرجع المذكور آنفا ، ص 408 ، هامش1

8) ميخائيل نعيمة، سبعون، الجزء الثاني ، ص 69 .

هـ - السائح : ما ذكر الأدب المهجري بشمال الولايات المتحدة إلا ذكرت جريدة" السائح "التي أنشأها عبد المسيح حداد سنة 1912، ولم تكن هذه الجريدة أدبية محضا، وقد ذكر ميخائيل نعيمة أنها "جريدة نصف أسبوعية ضئيلة الحجم، قليلة الشأن بين صحف الجالية، تغلب عليها مسحة الهزل والخفة حتى في معالجة الشؤون الطائفية والإقليميّة التي كانت تصرف لها جلّ اهتمامها. ولكن صاحبها فتى يدور في فلك الحركة الجديدة، ويتفهّم أهدافها، ويتحسّس القوى التي تزخر بها، ويشوقه أن تكون له يد فيها. وإذن فبينه وبين القائمين بتلك الحركة وشائج من المودّة الصافية. فقد بات مكتبه، من بعد احتجاب" الفنون"، ملتقى لهم. هناك يجتمعون، وهناك يتباحثون ويتناقشون . فآنا يجدّون منتهى الجدّ، وآونة يهزلون ويضحكون" [9] وكانت هذه الجريدة - إلى ذلك كله - تصدر كل سنة عددا ممتازا في مجلد فخم يساهم بالكتابة فيه بعض أدباء المشرق وشعرائه، وقد بات الدور الذي اضطلعت به هذه الجريدة في بلورة الاتجاه الأدبي الجديد بالمهجر الشمالي معروفا، وذلك من خلال كتابات عدد من الأدباء والشعراء، وخاصة أولئك الذين التأم شملهم فيما بعد ، ضمن" الرابطة القلمية ".

و - الفنون : أنشأها الشاعر نسيب عريضة سنة 1913 (حسب ما يذكره فيليب دي طرازي، وإن كان الشائع بين الناس أنها أنشئت سنة 1912) وقد أكد نعيمة مذهب دي طرازي، إذ قال في كتابه : "سبعون" في ربيع سنتي الثانية في الجامعة، والأولى في كلية الحقوق، حمل إليّ البريد العدد الأول من مجلة عربية. "تصدر في نيويورك باسم" الفنون"، وكان التاريخ الذي عليه" نيسان 1913" – أمّا منشـئ المجلة فرفيـقي في الناصرة نسـيب عريضه بشراكة رجل آخر لا أعرفه " [10]

وكانت" الفنون" المجلة الأدبية الوحيدة في المهجر وقتئذ، وكان الأدباء الناشئون - وقتها - يعلقون عليها آمالا عريضة في تجديد الأدب وانتشاله من وهدته التي دامت قرونا، ونكتفي هنا - مرّة أخرى - ببعض ما يقوله ميخائيل نعيمة في

---

9) نعيمة، سبعون... الجزء الثاني ، ص 136 .

10) المصدر نفسه، ص28 .

الجزء الثاني من سيرته الذاتية "سبعون" : "وههنا فتح جديد ودنيا جديدة. ههنا حروف تنبض حياة . والعجيب أنها حروف عربية . وعهدي بالحروف العربية أن عناكب الجمود والتقليد والنفاق والفاقة الفكرية والروحية قد نسجت فوقها أكفانا . وأن غبار خمسة قرون قد تكدس على تلك الأكفان . سبحان من يحيي العظام وهي رميم "![11]

غير أن ما لقيته هذه المجلة من حماس لدى المتأدبين لم يعمّر إلا ما يربو عن السنة بقليل، رغم ما بذلوه من جهد في تحبير المقالات النقدية والنصوص الابداعية - شعرا ونثرا – " فلم تلبث تلك الانطلاقة السريعة العنيفة" (...) "أن لاقت صدمة قوية "أواسط سنة 1914 وهي صدمة أصابت نسيب عريضة - صاحب المجلة - فعلّق قائلا : " إني كالميت (...) ولا ينقصني إلا من يرثيني بالقصائد المعتاد عليها القوم، لقد خسرت معركتي وسقطت آمالي حولي قتلى، وشاءت الظروف (...) أن تقف الفنون عند حدّها" [12] كما كان احتجاب " الفنون" صدمة للحركة الطالعة، ولكن إلى حين "[13] إذ سيعمل نسيب عريضة، على إعادة "الفنون" إلى الحياة ويتوصل إلى ذلك بعد زهاء سنتين من توقفها عن الصدور[14]، يحمله اليقين بأنها لن تحتجب، ويكتب إلى نعيمة قائلا : "إني واثق من نجاحها هذه المرّة لأسباب عديدة، وأهمها استعداد الناس لقبولها هذه المرّة (...) الآن شعرت بتغيير عظيم في حياتي وصرت أحيا وأحب الحياة وقد نفضت غبار خمولي وسآمتي، فساعدني الآن يا أخي بما تستطيع، (...) فلنتعاون لعلّنا نبني شيئا جديدا في تاريخ الآداب، ولعلّ صوتنا هذه المرّة لا يخفت كالمرّة السابقة" [15] ولكن يقين نسيب عريضة وإيمانه بتواصل حياة "الفنون" لم يثبتا إلا ما يناهز السنتين، تتوقف بعدهما "الفنون" عن

---

11) المصدر نفسه والصفحة ذاتها.

12) انظر نص رسالة نسيب عريضة إلى ميخائيل نعيمة يعلمه فيها بالصعوبات التي لقيها في مواصلة إصدار "الفنون"، وقرار إيقاف صدورها، في "سبعون" الجزء الثاني، ص.ص. 32 – 33.

13) ميخائيل نعيمة، سبعون، الجزء الثاني ص34 .

14) توقفت عن الصدور في أيار (ماي) 1914 وعادت إلى الصدور، ثانية في نيسان (أفريل) 1916 : انظر كتاب" سبعون "، الجزء الثاني ، ص ص49 – 58.

15) ميخائيل نعيمة، سبعون، الجزء الثاني ص55 .

الصدور توقفا نهائيا ، رغم سعي جبران خليل جبران ونعيمة إلى "إعادة الحياة" إليها.[16] سنة 1919 .

نستخلص مما سبق أن بوادر الحركة الأدبية بالمهجر كانت على أعمدة الصحف والمجلات، وإن لم تكن تلك الصحف والمجلات باستثناء "الفنون" متخصصة في نشر النصوص الأدبية من نثر وشعر غالبا ، إذ كان همّها متّجها إلى نشر ما كان يدخل ضمن " مشاغل المهاجرين " من أخبار سياسية وأنباء تهمّ ما كان يحدث في "الوطن" ومن "أخبار متفرّقة"، إلى جانب نشر بعض النصوص الأدبية من الشعر والنثر.

ولكن دور الصحافة كان كبيرا - إلى جانب ما ذكرنا - في ربط الصلة بين بعض الأدباء ممن سيكونون ذوي ضلع في تركيز حركة أدبية ذات طابع متميّز في المهجر، فقد ذكر نعيمة في" حكاية عمره " (سبعون) أنه عرف جبران من خلال مقال قرأه له في العدد الأول من مجلة" الفنون" (1913)، وعنوانه " أيها الليل"[17] فأطربه" منه قلم يعرف قيمة الحرف فلا يمتهنها ، ويعرف جمال اللون والرنة والمعنى في الكلمة فلا يفحش بها، ويعرف أن للقلب أوتاره وللفكر أوتاره فإذا به "يدبّج" مقالا مستفيضا بعنوان : فجر الأمل بعد ليل اليأس "[يـــ] نفث فيه كل ما في صدر [ه] من نقمة وحقد على الأدب المحنط (...) أدب القشور لا غذاء فيها لأي عقل وقلب"[18] كما كانت "الفنون" طريق نعيمة - وغير نعيمة دونما شك – إلى معرفة ما كان يكتبه وقتها نسيب عريضة وأمين الريحاني وغيرهما ، ولعلّ "الفنون" قد كانت - إلى جانب ذلك كله - من أهمّ العوامل على ربط الصلة بين الأدباء الشبان وقتها من جهة، وعلى ترسيخ الإيمان لديهم بأنهم بدأوا يخوضون معركة" حامية الوطيس "سلاحهم فيها" هو الإيمان بقدسية الكلمة وتنزيهها عن التبذل والتدجيل والتمرّغ على أقدام الأصنام، وتكريسها لخدمة الحق والعدل

16) المصدر نفسه، ص .ص 135 – 136 .

17) نشر هذا المقال فيما بعد في كتاب"العواصف"، انظر: المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران بيروت ، دار صادر . 1964 - ص .ص 383– 385.

18) ميخائيل نعيمة، سبعون الجزء الثاني، ص.ص. 29 – 30 ، وفيه يذكر أيضا أن جزءا من هذا المقال أدرجه في "الغربال" في الفصل الذي عنوانه "الحباحب".

والذوق الرفيع "[19] من جهة ثانية، ويؤكد ما ذهبنا إليه قول نسيب عريضة في بعض رسائله إلى نعيمة : "كتاباتك في " الفنون " وقعت على الجرح والألم (...) وقد أحدثت ضجيجا واستحسانا في العالم الأدبي في المهجر، ولا شك أنها ستحدث نفس الضجيج في العالم العتيق"[20] كما يؤكد ما أبداه جبران خليل جبران من الرغبة في الالتقاء بنعيمة - إذ لم يكن يعرفه من قبل - بعد أن اطلع على المقال الذي نقده فيه، "ولكن كاتب المقال كان مشغولا بدراسته في الجامعة، فلم يتيسّر له تحقيق آمال صاحب الأجنحة المتكسرة"[21] في ذلك الحين.

وقد تجاوز دور الصحف والمجلات ربـــط الصلة بين الأدباء إلى رغبة بدت – أحيانا – في تأسيس" نقابة صحافية "أو نقابة أدبية تجمع شتات هؤلاء الأدباء الناشئين الذين بدأ صيتهم يذيع بين الناس رغم ما يلقونه من الصعوبة في نشر إنتاجهم الأدبي (ولعلّ ما لقيته " الفنون" من الصعوبات أوضح دليل على ذلك)، فإذا ببعض من كانوا يملكون أكبر الصحف العربية في المهجر يسعون إلى استقطاب هذه الحركة الناشئة، وقد كتب نسيب عريضة إلى ميخائيل نعيمة في بعض الرسائل يقول" : نعوم مكرزل صاحب "الهدى" يسعى لتأسيس نقابة صحافية. ونجيب دياب (صاحب مرآة الغرب) منقاد له أو يراوغ باستحسانه ... قد ذكرت لك ما ذكرت لعلمي بحاجتنا إلى نقابة أدبية تكون جامعة للأدباء الحقيقيين فتساعدهم على أن لا تذهب كتاباتهم ضياعا كما هي ذاهبة الآن لمنفعة أصحاب الجرائد دون منفعة مادية لكاتبيها. فنقابة أدبية في المهجر إذا اجتمعت الكلمة عليها تصون حقوق الأدباء وتحتم على كلّ كاتب من أعضائها أن لا يطرح كتاباته على أصحاب الجرائد والمجلات بلا مقابل. هذا موضوع اقترح عليك أن تبحث فيه وتنبئني عن رأيك "....[22]

---

19) المصدر السابق، ص31 .

20) المصدر السابق، ص32 .

21) ميخائيل نعيمة : جبران خليل جبران، بيروت، مؤسسة نوفل، الطبعة السادسة، 1971 ، ص ص. 154 – 157.

22) ميخائيل نعيمة : سبعون، الجزء الثاني، ص. 54.

ويبدو لنا أنه من اليقين - أو يكاد يكون كذلك - أن رغبة أساطين الصحافة العربية في الولايات المتحدة لم تكن إلا نتيجة لما استقرّ لديهم من اعتقاد بأن اجتذاب أولئك الأدباء جالب لصحفهم فائدة مادية ، بعد أن بدأت أسماؤهم تتردّد على الألسن ، وصار القرّاء يقبلون على فصولهم النقدية أو على نصوصهم الابداعية إقبالا، ألم يكتب نسيب عريضة إلى ميخائيل نعيمة ، أواخر سنة 1913 أو أوائل سنة 1914 رسالة جاء ضمنها: " أقول لك إن مقالاتك كلها التي صدرت في "الفنون" قد أحدثت ضجيجا واستحسانا في العالم الأدبي في المهجر، ولا شكل أنها ستحدث نفس الضجيج في العالم العتيق، لم أر أديبا إلا وسألني عنك معجبا متسائلا : " لماذا لم يظهر هذا الكاتب قبل الآن؟ وأين كان مختبئا؟ وقد قال لي رهط من أدباء بوسطن: إننا نتهافت على عدد من"الفنون" تهافت الجياع على القصاع لنقرأ فيه قبل كل شيء مقالة نعيمة ".[23]

إن في الشاهد الذي سقنا ما لا يدع مجالا للشك في أن العقد الثاني من القرن العشرين قد شهد دفعا حقيقيا لما بدر من حركة أدبية في الولايات المتحدة أوائل هذا القرن، وهي بوادر كان من أعلامها- بوجه خاص - أمين الريحاني وجبران خليل جبران ، وقد بدأت كتاباتهما تظهر على أعمدة الصحف في نيويورك وفي غيرها من المدن الأمريكية، شعرا ونثرا، وكانا أول أمرهما مغمورين ثم ما لبث اسماهما أن عرفا وانتشرا لدى أبناء الجالية السورية في المهجر بل ولدى عدد متزايد من القراء العرب الذين كانت تصلهم بعض تلك الصحف أو تصلهم أخبارها، بالإضافة إلى أن" السائح "كانت تصدر كل سنة عددا ممتازا يشترك بالكتابة فيه الأدباء الناشئون بالمهجر كما يشترك بالكتابة فيه الأدباء العرب الذين لم يهاجروا، وكان هذا العدد الممتاز "حدثا " ينتظره المتأدّبون و"كان يطلع على الأدب العربي في المهجرين الشمالي والجنوبي وفي بلاد العرب نفسها كحدث جليل، فتكتب الصحف في تقريظه والثناء عليه وعلى القائمين به فصولا ممتعة (...) كما كانت بعض الصحف والمجلات الأدبية في البلاد العربية تنقل عنه ما يشتاق إلى قراءته الظامئون من شعر ونثر ".[24]

---

23) لم نعثر على تاريخ هذه الرسالة في ما لدينا من المراجع، وقد ذكرها نعيمة في"سبعون "الجزء الثاني. ص 32.

24) نادرة جميل السراج، شعراء الرابطة القلمية، ص 85 .

وليس من شك أيضا - إلى ما تقدم - في أن الصحافة قد اضطلعت كذلك – إلى جانب التعريف ببعض انتاج أدباء المهجر- بدور آخر لا يقلّ عنه أهميّة، وهو دفع الأدب المهجري في سياق حركية ناتجة عن اختلاف الرؤية الأدبية بين أدباء المهجر الشمالي من جهة وعدد غير قليل من أدباء البلاد العربية أو من أدباء المهجر الجنوبي -وما زالوا وقتها في أول أمرهم - من جهة أخرى وهو اختلاف سيولّد نصوصا لا تخلو من سجال حينا ومن تعريض حينا آخر وإذا ما عدنا إلى رسائل نسيب عريضة إلى نعيمة، مرّة أخرى، وجدنا أنه يذكر له في رسالة يرجع تاريخها إلى 2 اذار / مارس 1916 قوله" : مقالتك" على مفترق الطرق" أحدثت ضجة لم تسمع أنت إلا بالقليل من صداها، ولا شك أنك استخففت بنعيق بعض غربان الأدب وتحاملهم عليك، قد أسكتت هذه المقالة أكثر من طفيلي على الأدب، ومقالة أخرى شديدة من هذا النوع تقضي على الباقين، فهيئ قلمك ". (25)

غير أن هذه النصوص - في جميع الحالات - نصوص كان الباعث عليها ردّ انتقاد أو بلورة فكرة أو توضيح رأي أو استكمال حدس أو بسط رؤية أو الإلماع بنظرية، فكانت تنشأ نتيجة ذلك كله فصول نقدية أو كانت تنشأ نصوص شعرية، هنا وهناك، وكان فضل تلك النصوص عظيما ، لأننا لا نشك في أنها كثيرا ما كانت نتيجة آراء متقاربة أو نتيجة حوار لعلّ أغلبه كان يدور في إدارة" الفنون "أو في إدارة" السائح "أو في الرسائل التي كان أولئك الأدباء الناشئون يتبادلونها، وهي آراء قد كان لها - فيما نقدّر - دور لا يمكن إنكاره في استنباط" مذهب "في الأدب تكتلوا للدفاع عنه وانبروا يعملون على التأليف وفقه والكتابة باستلهام أسسه حتى غدا لديهم كالعقيدة خاصة بعد أو توصلوا إلى تأسيس جمعية أدبية، هي" الرابطة القلمية "محققين بذلك مطمحا طالما هفت إليه نفوسهم وتاقت إليه قلوبهم.

---

25) نعيمة، سبعون، الجزء الثاني ص 53.

الفصل الثاني

نشأة الرابطة القلمية

لئن كان من السهل على الباحث أن يعثر على تاريخ" تأسيس "الرابطة القلمية جمعية أدبية، ولا خلاف هنا بين مؤرخي الأدب في ذلك، فإنه من الواجب على الباحث ألاّ يتوقف عند حدود التأريخ لأن تأسيس الرابطة ليس - فيما نرى- حدثا يمكن تنزيله في نقطة معلومة من مسار الزمن الخطي ، ولعلّ القول بأن الرابطة " : ولدت ليلة 20 من نيسان (أفريل) 1920 "كما نجد ذلك في أغلب المراجع التي تناولت أدب المهجر بالدراسة ، قول لا يثبت أمام الفحص الدقيق، إذ كيف يمكن تصوّر نشأة مدرسة أدبية، سيكون لها " دستور" وستكون لها جملة من المبادئ والمواقف والأفكار يجتمع حولها المنتسبون إليها، في ليلة، أثناء اجتماع أو لقاء أخوي أو سهرة ضمّت عددا من الأصدقاء؟ فإذا ما أخذنا بهذا الرأي كانت "الرابطة" وكان تأسيسها" منطلقا "لهذه الحركة الأدبية في المهجر، وكانت كالوحي نزل على بعض الأدباء تلك الليلة، فخرجت من التصوّر إلى التنفيذ، غير أن العودة إلى بعض المراجع التي أرّخت لحياة المهاجرين والنظر في بعض ما كتبه أعضاء من هذه الرابطة يفضيان إلى الرغبة عن هذا الرأي ويدفعان إلى تبيّن وجه آخر للقضيّة.

فمن نافلة القول- بادئ ذي بدء أن "الرابطة القلمية" ليست أوّل"جمعية" يؤسسها المهاجرون بالولايات المتحدة الأمريكية، إذ أن تأسيس" الجمعيات" ليلتقي المهاجرون بعضهم ببعض، يتبادلون أخبار الوطن أو يناقشون بعض القضايا الآنية (مثل العمل على فضّ بعض ما كان يعرض لهم من مشاكل اجتماعية، أو التحاور بشأن بعض المستجدات على الصعيد السياسي الخ ...) كان أمرا معروفا مألوفا لدى الجالية العربية) وأغلب أفرادها من" السوريين "ويكفي- للتدليل على ذلك – أن نذكر مثلا ما جاء في دائرة المعارف الإسلامية (في طبعتها الجديدة، مقال : مهجر) من أن المهاجرين أسســوا سنة 1907 "الجمعية السورية المتحدة" في مدينة

نيويورك[26] أو أن نشير أيضا إلى ما كتبه أنطوان غطاس كرم في كتابه عن جبران وذكر فيه أن جبران دعا عند عودته من باريس إلى مدينة بوسطن (نوفمبر 1910) إلى تأسيس جمعية أدبيّة سياسية تجمع المهاجرين السوريين واللبنانيين يكون هدفها النهوض بالادب العربي من جهة والعمل على تخليص بعض أقطار الشرق الأوسط من الهيمنة التركية العثمانية من جهة أخرى وقد تأسست هذه الجمعية سنة 1911، وكانت تدعى" : الحلقة الذهبية"، وكان اختيار أعضائها يتمّ وفق مقاييس صارمة، وكان أولئك الأعضاء يسمّون" الحرّاس" [27].

وإذا ما تجاوزنا هذين المثالين اللذين يبيّنان بجلاء أن المهاجرين كانوا يحسّون بالحاجة إلى الاجتماع بل وإلى التكتل والترابط وتبادل الرأي، وكان ذلك يتم لهم في بعض الجمعيات التي كانوا يؤسسونها لذلك الغرض أو في بعض المنتديات التي كانوا يعقدونها، أدركنا أن تلك الحاجة نفسها كانت تتردّد في نفوس المتأدبين، ولعلها كانت تختلف - إن قليلا أو كثيرا عن حاجة سائر المهاجرين، لأن حاجتهم إلى" جمعية أدبية "كانت أشد من حاجتهم إلى غيرها من الجمعيات، ونجد في كتاب" سبعون "أدلة كثيرة على أن التفكير في إنشاء جمعية من هذا الصنف قد امتدّ سنين طويلة، فمنذ أن اطلع نعيمة على العدد الأول من "الفنون" وبدأ يكتب المقال النقدي – أي منذ – 1913 – أحسّ بأنّه ينتمي إلى تلك الجماعة الناشئة من المتأدبين، وبأنه مقدم معهم على معركة" حامية الوطيس "لا تراجع فيها، لأن "التراجع عنها يعني التراجع عن أحلام عذاب وعن رسالة الحياة" [28] فإذا به يحرّضهم على دخولها بقوله" : فلنخضها واثقين من قوة سلاحنا، وسلاحنا هو الإيمان بقدسية الكلمة، وتنزيهها عن التبذل والتدجيل والتمرغ على أقدام الأصنام، وتكريسها لخدمة الحق والعدل والذوق الرفيع"[29].

---

26) دائرة المعارف الإسلامية (بالفرنسية) مجلد V – ص. 1245 ، وقد كتب مقال : مهجر، عبد الكريم الأشتر.

27) Antoine Gattas Karam, La vie et l'oeuvre littéraire de gibrān Khalil gibrān Beyrouth, Dar an Nahar, 1981, p73.

28) ميخائيل نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص. 31.

29) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

وقد تواصل التفكير في إنشاء ما يمكن أن يكون إطارا يجمع شتات هؤلاء الأدباء العرب بالولايات المتحدة كما يتضح ذلك من الرسائل التي أثبتها نعيمة في سيرته الذاتية" سبعون"، وكان تصوّر هذه الجمعية يجمع- لدى بعضهم- بين العمل السياسي من أجل" تحرير بلاد "والعمل الأدبي من أجل" نشر عقيدة [30] " وكان لدى بعضهم الآخر - تصوّر يقوم على إنشاء" جمعية مهنية "هي بالنقابة أشبه منها بشيء آخر،" نقابة أدبية تكون جامعة للأدباء الحقيقيين فتساعدهم على أن لا تذهب كتاباتهم ضياعا كما هي ذاهبة الآن] (...) و [تصون حقوق الأدباء وتحتم على كل كاتب من أعضائها ألاّ يطرح كتاباته على أصحاب الجرائد والمجلات بلا مقابل"[31] وكانت الرغبة أيضا واضحة في أن يجتمع شملهم في المكان- في مدينة نيويورك - كما اجتمع رأيهم على جملة من المبادئ العامة المتصلة - بالخصوص- بالرغبة في بعث الأدب من وهدته والعمل على الترجمة والسعي إلى تمييز لباب الأدب من قشوره، فقد أبدى جبران خليل جبران رغبته في الالتقاء بنعيمة وحرّضه على القدوم إلى نيويورك إثر صدور مقال نعيمة الذي كتبه حول نصّ" أيّها الليل" في مجلة" الفنون" [32] حتى يجتمع الشمل ويتحقق الأمل، وقد كتب إليه في بعض رسائله - سنة - 1919 يقول: " هناك يا ميخائيل أمور كثيرة تبتدئ وتنتهي بك كلّما فتحنا حديث مجلة" الفنون"، فإذا كنت تريد إحياء المجلة عليك أن ترجع إلى نيويورك، وتكون" الزنبرك "وراء كل حركة (...) الخلاصة إنه على وجودك في نيويورك يتوقف نجاح المشروع، وإذا كان رجوعك إلى نيويورك يستلزم التضحية، فالتضحية في مثل هذه الظروف هي العزيز الموضوع على أقدام الأعز"[33] ، وكرّر نسيب عريضة في رسائله إلى نعيمة دعوته إلى" بابل القرن العشرين"، وقد جاء في إحداها: " أودّ أن أراك في نيويورك كثيرا، وأتصوّر أننا سنعتزّ بك كثيرا، بل قد تكون واسطة لمساعدتنا على البدء بطور جديد زاهر في الآداب "... [34].

---

30) المرجع نفسه، ص. 52.

31) ميخائيل نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص. 54.

32) ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، ص. ص. 154 – 157.

33) ميخائيل نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص. 135.

34) المصدر نفسه، ص. 54.

إن في كل ما تقدّم دليلا كافيا على أن فكرة تأسيس جمعية تلمّ شتات أدباء المهجر قد ظهرت منذ بداية العقد الثاني من القرن العشرين، ونمت وتطوّرت واتضحت معالمها إلى حدّ كبير في الرسالة التي بعث بها نعيمة إلى نسيب عريضة - ربيع سنة 1916 ، وقد جاء فيها :

كان جوابي بصدد" النقابة "كما يأتي :

"فكرت بنقابة أدبية من زمان. وكنت - ولا أزال - أتمنّى أن تساعدني الأحوال على زيارة نيويورك لأبادلك الأفكار بخصوصها، وأسعى قدر استطاعتي بتأليفها. لكنّ النقابة التي أفكّر بها ليست- كما يظهر لي الآن - كالتي تصورّها أنت لذاتك. نقابتي ترمي :

أوّلا : إلى ضمّ خيرة أدبائنا في المهجر وجعلهم قوّة ذات تأثير على مجرى حياتنا الأدبية.

ثانيا : إلى ترقية الذوق الأدبي بين قرائنا

ثالثا : إلى خلق واسطة للتقريب بين العامية والفصحى

رابعا : إلى نشر فن التمثيل وتعزيزه بين السوريين

خامسا : إلى تعزيز فن الكتابة ورفعه إلى درجة لا يصلها أحد بدون استحقاق

سادسا : إلى تعزيز الصحافة السورية أو العربية بمناهضة كل الجرائد والمجلات التي لا تنفع ولا تضرّ ، والتي تضرّ أكثر مما تنفع ...

سابعا : إلى مؤازرة كلّ شاب يظهر موهبة كتابة حقة

ثامنا: إلى نشر المبادئ الأدبية ... ونقل أحسن ما تقدر أن تصل إليه من الآداب الأوروبية إلى اللغة العربية . لذلك يجب تأليف لجنة للترجمة...

وفوق كلّ شيء يجب على النقابة أن تدير دفّة حياتنا الأدبية بعد أن تجعل لذاتها مقاما معتبرا، رفيعا في عيون الغير . يجب أن يكون الانتساب إليها شرفا لا يناله أحد إلاّ من بعد أن يبرهن أنّ عنده ما يقدّمه للخزينة العمومية "....[35]

35) المرجع نفسه، ص. 54 – 55.

وما من شك في أن الناظر في هذا" الجواب" الذي صاغه نعيمة ردا على مقترح نسيب عريضة يتبيّن بعض الاختلاف في التصوّر بين الرجلين ولكنه اختلاف لا يمسّ جوهر المسألة، فإذا كان نسيب عريضة يتحدث عن تأسيس" نقابة أدبية "في هذه الرسالة فقد سبق له - في غيرها من الرسائل -أن تحدث عن الحاجة إلى تأسيس" جمعية سريّة تضمّ قوّتنا الأدبيـــة وتديرها بحكمـــة لأجل تنوير سوريا وتخفيــف أثقالها وكشف معنى الحياة لأبنائها ...إن احتكاكنا بالغرب لا بد أن يحرّك فينا قوى حيّة كانت إلى الآن راقدة تحت رماد الجهل وسلطة الماضي، وهذه القوى يخشى عليها أن تذهب سدى كمياه جداول صغيرة تجري في رمال الصحراء، لذلك . يجب ضمها على قدر الإمكان وتوحيدها لتزداد قوتهاالفعالة ويتضاعف تأثيرها "[36]

ومهما يكن من أمر، فإن هذا الاختلاف الذي أشرنا إليه، دليل على ما كان بين أدباء المهجر الشمالي العرب من صلة وما كان يجري بينهم من حوار ونقاش ساعد على توضيح الرؤى وتبيان المقاصد وضبط الوسائل والخطط الكفيلة بإرساء قواعد جديدة للأدب العربي، وقد صار يقينا لديهم أنهم ينتمون إلى" حركة صاعدة " في" انطلاقة سريعة"، يفرحون لتواصلها وتقدمها ويحزنون لما يصيبها من النكسات أو لما يعتريها من الوهن بسبب عوائق ليست لهم فيها يد ، كما صار يقينا لديهم وجوب تأسيس" جمعية "يلتئم فيها شملهم، ولا شك في أن جواب نعيمة الذي أسلفنا ذكره يبيّن أن صاحبه قد اتضحت لديه فكرة هذهالجمعية التي حوّلها عن "النقابة "أو" الجمعية المهنية "إلى جمعية أدبية محض، وأدار أهدافه – فيما نرى - على ثلاثة محاور، يتصل أوّلها بالأدب، ويتمثل هذا المحور في العمل على ضمّ خيرة الأدباء المهجريين في تيار واحد يكون ذا تأثير في الحياة الأدبية، ومؤازرة الأدباء الشبان، ودعم الكتابة الحق، ونشر المبادئ الأدبية وترقية الذوق الأدبي، ويتصل المحور الثاني بالمسرح، ويتمثل في العمل على نشر فن التمثيل، والتقريب بين الفصحى والعامية (وهي قضية قد اعترضت نعيمة عندما ألف مسرحيته المعروفة : الآباء والبنون) ويتصل المحور الثالث بالصحافة ويتمثل في العمل على تعزيزها حتى تكون راقية يصيب منها القارئ نفعا.

---

36) ميخائيل نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص. 53.

وإذا ما انتقلنا إلى النظر في بعض المعطيات الموضوعية المساعدة على نشأة "الرابطة القلمية"، رأينا أن الحركة الأدبية بالمهجر الشمالي قد قوي عودها، ووجدت لها عونا في المطابع العربية في الولايات المتحدة ، مطلع هذا القرن، وقد بلغ عددها ست مطابع [37] كانت جلّها تتولّى طبع جرائد أو مجلات، ولكنها جرائد ومجلات لم تكن خلوا من النصوص الأدبية- كما أسلفنا القول -أضف إلى ذلك أن "الحرب محت فيما محته من الأسماء اسم" الفنون "من سجل الصحافة (...) وقد كانت لنا (أي نعيمة وجبران وعريضة وأصحابهم) ولكتلة صغيرة من الأدباء في نيويورك بوقا صافي الصوت لا نخجل من أن ننفخ فيه من أرواحنا وكانت يدا جميلة ونظيفة يلذ لنا أن نضع في راحتها نتفا من قلوبنا وأفكارنا (...) [كما كانت] ملجأ لشوارد آرائنا وجوا فسيحا يمتزج فيه هزلنا بجدنا، وتلتقي أحلامنا بآمالنا" [38]. غير أن ما بذله نعيمة وجبران ونسيب عريضة من جهد في سبيل إعادة الروح إلى "الفنون "وبعثها من رمادها، لم تكلل بالنجاح، وقد ذكر نعيمة ذلك في قوله : " عدت إلى نيويورك ولكن الفنون لم تعد إلى الحياة، إذ وجدت أن الخطة التي كان قد رسمها جبران ونسيب يسهل تطبيقها على الورق ويكاد يستحيل تحقيقها بالعمل[39]" ولعلّ ذلك القصور دون تحقيق ذلك الهدف هو ما دفع الجماعة في مرحلة أولى إلى الاكتفاء بجريدة" السائح " التي كان يصدرها عبد المسيح حداد، وقد التجأ إليها نسيب عريضة منذ ربيع 1915 ، إذ أننا نجده في رسالة كتبها إلى نعيمة بتاريخ 13 نيسان / أفريل 1915 ، يقول" : أنا الآن أشتغل في إدارة السائح بالتحرير والتحبير "[40]، وقد كانت هذه الجريدة - في هذه المرحلة التي اختفت فيها الفنون للمرّة الثانية (بداية من - 1916) محجّة هذه الجماعة ومنتداها، وقد قال نعيمة : "كانت هناك السائح ، جريدة نصف أسبوعية (...)نعم، هي لم تكن من الأدب الصافي بمرتبة "الفنون "ولكن عبد المسيح أخ لنا، قلبه قريب من قلوبنا وروحه صديقة أرواحنا، وهكذا مادرينا إلاّ والسائح بوقنا، وإدارته مكة خطواتنا ومنبر أفكارنا وعكاظ قوافينا ومسرح مهازلنا، هناك كنا نلتقي

---

37) نادرة جميل السراج، الرابطة القلمية، ص. 76.

38) ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، ص. 174.

39) نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص. 175.

40) المرجع نفسه، ص. 49 .

كلنا لا أقلّ من مرّة في الأسبوع، وبعضنا كل يوم في الأسبوع، عصبة صغيرة تفاوتت قواها ولكن توحدت نزعاتها ومراميها (...) قد تقاربوا في ما يستسيغونه ويكرهونه من الأدب، وبالطبع كان ضمن هذه العصبة أفراد تربطهم ألفة أدبية وفنية وروحية أقوى من التي تربط العصبة بمجموعها "[41].

إن اهتمامنا بنشأة" الرابطة القلمية "وإطالة الحديث في ذلك نابع من حرصنا على ألاّ تعتبر تلك النشأة حدثا متميزا مفاجئا، بل ان نرى في ذلك تتويجا لحركة أدبية عرفت مخاضا طويلا لعله لم يكن إلا عسيرا فهي أولّ حركة أدبية سعى أصحابها إلى أن يقيموها على أسس متجانسة بعد أن أجالوا النظر وأطالوا التفكير في رسم الخطوط الكبرى التي يتفقون حولها، وإن احتفظ كل منهم ببعض الميزات الخاصة به، فكانت نتاج لقاء، فكري ومخاض أدبي وفني جمع بين أعضائها سنين، فقد كانت علاقة نسيب عريضة بنعيمة قديمة، منذ أيام دراستهما في المدرسة الروسية بالناصرة وكانت علاقة نعيمة بعبد المسيح حداد قديمة، تعود إلى" خريف 1904، يوم قدم إلى الناصرة يافعا (...) لم يمكث في الناصرة أكثر من سنة" ثم لقيه في نيويورك بعد اثنتي عشرة سنة [42]وكانت علاقة نعيمة برشيد أيوب قديمة أيضا، إذ كانا جميعا من بسكنتا، وتعود علاقة جبران بنعيمة إلى سنة 1913 تاريخ نشر الفنون مقالا نقديا كتبه نعيمة في بعض نصوص جبران كما أسلفنا القول وتعود علاقة أبي ماضي بالجماعة إلى سنة 1916 ، وهي سنة قدومه إلى نيويورك وبداية عمله في جريدة مرآة الغرب ، وسكنه في بروكلن،" حيث يسكن الجانب الأكبر من الجالية السورية – اللبنانية [43] "كما تعود علاقته بنعيمة إلى تلك السنة نفسها، وقد دعاه" : ذات ليلة من خريف ذلك العام (...) لتمضية السهرة في غرفته، وهناك راح [يقرأ] له ديوانه الأول المطبوع في مصر، وقد قرأه من أوّله إلى آخره ". [44]

---

41) ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، ص. 173، وقد عاد إلى تأكيد الفكرة نفسها في "سبعون" الجزء الثاني منه، ص 136.

42) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 172.

43) المصدر نفسه، ص. 66، ثم ص. 146 .

44) المصدر نفسه، ص. 146.

فهل نحن في حاجة - بعد هذا كله -إلى تأكيد أن ظهور الرابطة القلمية لم يكن حدثا طارئا، وأنه كان نتاج" عجين اختمر[45] "فنشأ عنه نوع من" الروح- " حسب قول نعيمة صار" محجّة مشتركة "تصوّب خطى عمّال الرابطة، لتحقيق ماستقرّ لديهم من وجوب تجديد الأدب العربي لفظا ومعنى والخروج به من بوتقة التقليد والتحذلق والابتذال؟

إن ما نسعى إلى الالحاح عليه هو تصحيح ما درج عليه أغلب مؤرخي الأدب وبعض النقاد من اعتبار تأسيس الرابطة القلمية" حدثا "معزولا، تمّ التفكير فيه وتنفيذه في سهرة التأمت ببيت عبد المسيح حدّاد ليلة العشرين من شهر أفريل سنة 1920 ثم تمّ إعداد دستور لها بعد أسبوع من ذلك الاجتماع الأول. ولعلنا هنا لا نختلف مع عبد الكريم الأشتر حين ذهب إلى" أن إنشاء الرابطة يعتبر تعبيرا ناضجا عن استواء شخصية المهاجرين في بيئاتهم الجديدة (فتأسيسها) يعني أن فئة منهم أصبح لها رأي خاصّ تعبّر عنه في الحياة والأدب " [46].

وقد بدأت تعبّر عن رأيها ذلك على أعمدة الصحف والمجلاّت التي أضحت مدرسة للغة العربية في المهجر لما بلغته من مستوى نتيجة مساهمة بعض كبار الأدباء من أمثال أمين الريحاني وجبران ونعيمة ورشيد أيوب وأبي ماضي وغيرهم بالكتابة فيها، فساعدوا على توضيح بعض القيم الجديدة، وعملوا على ترسيخ آرائهم ورؤيتهم للأدب وللحياة منطلقين في ذلك من موقفهم من الحياة الجديدة في مهجرهم ومن موقفهم من الحياة التي عرفوها قبل مهجرهم، ولم يكن ذلك إلاّ بعد جهد عسير وضنى، خاصة إذا ما عرفنا أنهم جميعا- دون استثناء تقريبا -قد قدموا من قرى صغيرة بسيطة العيش فوجدوا أنفسهم في مدن ضخمة مثل نيويورك التي نعتوها بأنها" بابل "العصر، وسيبدو موقفهم ذاك من خلال نصوصهم - شعرا ونثرا - وسيأتي الحديث عنها.

---

45) استعمل نعيمة هذه العبارة عنوانا لأحد فصول، سبعون، انظر ج 2 ص 145، ولعلّ فيها إشارة إلى الصورة التي استعملها بعض الفلاسفة في الإشارة إلى مبدأ الخلق والنشإ، وذكرت خاصة في كتاب : حيّ بن يقظان، انظر، ابن سينا وابن طفيل والسهرودي : حيّ بن يقظان، تحقيق وتعليق أحمد أمين، القاهرة، مطبعة الخانجي، 1958، ص. 69.

46) عبد الكريم الأشتر، النثر المهجري، ج. 1، ص. 26.

وإذا أردنا التلخيص قلنا إن تأسيس الرابطة القلمية يعني- في جملة ما يعنيه - أن مجموعة من المهاجرين قد صارت قادرة على التعبير عن رأيها وقادرة على ضبط خطة في الحقل الأدبي تحقق ما كانوا يرومونه من توجيه الانتاج الأدبي الوجهة التي تخرجه عمّا خلُق من المعنى والمبنى إلى وجهة يتحّقق فيها ما كانوا يبغونه من قيم فنية ومن مضامين لعلّ أغلبها لم يكن على درجة كبيرة من الشيوع بين معاصريهم في الوطن.

أما الأهداف التي كانت تخامر أذهان تلك الجماعة من المتأدبين، فقد تحدث عنها نعيمة في مناسبات عديدة، تحدث عنها في كتابه عن جبران خليل جبران كما تحدّث عنها في كتاب: سبعون (الجزء الثاني) في غير موضع، بالاشارة والتعميم حينا، وبالتصريح والتفصيل حينا آخر، ونكتفي بايراد هذا الشاهد لما له من دلالة على ما نحن بصدد الخوض فيه" : التجديد ! تلك هي الخميرة التي راحت تفعل فعل السحر في قلوب حفنة من الرجال جمعتهم ظروف غريبة في ديار غريبة، وأوقدت الحياة في صدر كلّ منهم جذوة الإيمان بالحرف وقدرته الخارقة على الخلق والإبداع . ولو شاء أيّ الناس أن يحلّل تلك الظروف لما استطاع. فهي قد تبدو لبعضهم كما لو كانت ظروفا اعتباطيّة، عمياء، لا تنطوي على أيّ توجيه أو تخطيط . وقد تبدو للقليل نتيجة حتميّة لأسباب ظاهرة أو خفية، أو استجابة عفوية لحاجات في نفوس أولئك الرجال ، ونفوس الآلاف من الذين كان عليهم أن ينقلوا الخميرة الجديدة إلى قلوبهم وأفكارهم ".

"وكيفما كان الأمر فالحركة الجديدة قد انطلقت في طريقها . وكان لانطلاقها مثل قوة انطلاق القذيفة من المدفع "ويعلّق نعيمة على ما لقيته تلك الحركة من مقاومة بقوله: " ثم إن تلك المقاومة كان لها بعض الفضل في تكتّل القائمين بالحركة الأدبيّة في نيويورك، وفي إذكاء شعورهم بأنّهم يحملون رسالة جديدة إلى العالم العربي . فكانت" الرابطة القلمية " (47).

ومهما يكن من أمر، فان الرابطة القلمية حركة دفاعية واضحة، فيها دفاع عن الذات في خضم هذا العالم الجديد الذي يسعى إلى ابتلاع هذه المجموعة وتمثلها

---

47) ميخائيل نعيمة، سبعون، ج 2 ص. 149 – 150.

وهضمها، وهي دفاع من حيث هي" رابطة"، وكثيرا ما استعمل نعيمة في الحديث عن الجماعة لفظة" العصبة"، فهي حركة تربط بين بعض أدباء المهجر المتفقي الميول الأدبية لاثبات ذاتهم وفرض كيانهم، وهي رابطة تجمع هؤلاء الأدباء أيضا في مواجهتهم لمفاهيم في الأدب بالية وجب تجديدها، وهو ما عبّر عنه نعيمة بقوله: "ودار الحديث عن الأدب وعمّا يمكن للأدباء السوريين في المهجر القيام به لبث روح جديدة نشيطة في جسم الأدب العربي وانتشاله من وهدة الخمول والتقليد إلى حيث يصبح قوة فعالة في حياة الأمة، ورأى أحدهم أن تكون لأدباء المهجر رابطة تضمّ قواهم وتوحدّ مسعاهم في سبيل اللغة العربية وآدابها " . [48]

فالتقاء أعضاء الرابطة قبل قيام هذه الجمعية قد كان فترة مخاض تمّ فيها التقريب بين المفاهيم والأذواق، فنضجت من خلال تلك الفترة روابط أدت إلى قيام ذلك الكيان الأدبي المتميّز، رغم بعض التفاوت في الطاقات الابداعية بينهم، وبعض الاختلاف الذي لا ينكره أحد فيما كان يذهب إليه هذا أو ذاك من أعضاء الرابطة، وهو تفاوت واختلاف لم يكونا ليلحقا ضررا بجوهر الوجهة التي اختاروها، وهي وجهة لعبت فيها ثقافتهم التي استقوها من مصادر متقاربة وتجاربهم المتشابهة دورا كبيرا، ومن هنا أمكننا القول بان في قيام الرابطة القلمية "إعلانا عن المهجر الذي استقامت له شخصيته ورأيه وإرادته . "[49] وأمكننا القول أيضا إن هذه الرابطة قد قامت لتصحح المقاييس الأدبية القديمة على ضوء تجارب أفرادها وثقافتهم واتجاهاتهم الفكرية، وكان من الطبيعي أن يسعى أعضاؤها إلى انشاء أدب عربي جديد يتبنى هذه المقاييس الجديدة.

ولا شك في أن حملتها على القديم ومناداتها بالجديد ستكسبانها أنصارا وتؤلبان عليها أناسا يعادونها، وكان في الأنصار وفي المعادين- على حدّ السواء -ما يدفع بأعضائها إلى مزيد الانتاج الأدبي دحضا لرأي مخالف أو بيانا لفكرة بقيت في حاجة إلى ذلك، ولعل خير ما نختم به هذا المدخل الذي خصّصناه للحديث عن بوادر الحركة الأدبية في المهجر الشمالي، ونشأة الرابطة القلمية تمهيدا لتعرّف

---

48) ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، ص. 176.

49) عبد الكريم الأشتر، النثر المهجري، ج 1 ص. 26.

أعلامها ومعرفة أهمّ ما أنتجوه من الشعر وتبيّن أهم خصائص ذلك الشعر ، قول نعيمة " : انتشر اسم الرابطة (...) ونقم أنصار التقليد والجمود عليها فما كانت نقمتهم إلاّ لتزيدها قوة وحماسا واندفاعا ولتنمي عدد أنصارها ومريديها ومقلّديها والمعجبين بها في كل قطر عربي، حتى حار في أمرها أصحابها وأعداؤها على السواء . فما عادوا يعرفون إلى ماذا يعزى سرّ قوتها وبُعد تأثيرها (...) أما الحقيقة فلا يعلمها إلاّ الذي جمع عمال الرابطة القلمية في فسحة محدودة من ديار غربتهم ولمحة معلومة من زمان هجرتهم ووضع في صدر كل منهم جذوة تختلف عن أختها حرارة وبهاء، ولكنها من موقد واحد وإياها "[50].

50) نعيمة، جبران خليل جبران، ص. ص. 178 – 179، وأعاد نشره في "سبعون"، ج. 2، ص. 174 – 175.

الفصل الثالث

أعلام الرابطة القلمية

تألفت" الرابطة القلمية- "كما أسلفنا القول -من جماعة كانت ترى آراء متقاربة في الأدب، من حيث ماهيته ووظيفته، وقد زاد اتصال بعضهم ببعض تقريبا في وجهات النظر من خلال تلك اللقاءات التي كانوا يعقدونها في ادارة "الفنون "وفي إدارة" السائح"، ومن خلال ما كان يدور فيها من حديث عن الأدب ومن نقاش حول طرق النهوض به، حتى استوى لهذه الجماعة نهج اتخذوه مسارا، وقد عبّر نعيمة عن ذلك في مقدمة مجموعة الرابطة القلمية (1921) بقوله" : إن الرابطة القلمية ما كانت لتقدّم هذه المجموعة إلى قراء العربية لو لا اعتقادها بأنها قد اتخذت من الأدب رسولا، لا معرضا للأزياء اللغوية والبهرجة العروضية(...)، فان لم يكن لها إلاّ تشويق بعض الأرواح الناشئة إلى طرق الادب عن سبيل النفس لا عن سبيل المعجمات فحسبها ثوابا، فقد كفانا ما عندنا من المعجزات اللغوية وآن لنا أن نتعطّف- ولو بالتفاتة -على ذاك" الحيوان المستحدث "الذي كان ولا يزال سرّ الاسرار ولغز الألغاز "[51].

وقد ولّدت هذه الرؤية العامّة وهذا التصوّر للأدب ووظيفته مواضيع مشتركة وأغراضا طرقها شعراء الرابطة، كل بصياغة، ولكنها تدور حول الانسان، تسعى إلى استكناه ذاته واستبطان مشاعره، والتساؤل عن منزلته وعن مصيره، يذكي كل ذلك ما كانوا يعانون من الغربة بمختلف أبعادها، جاهدين في التغلب عليها بطرق شتى . غير أن هذا" التوجه العامّ " لدى جماعة الرابطة القلمية لا يمكن أن ينسي الباحث التعرض إلى بعض الفروق الواضحة بين أعضاء الرابطة . وهي فروق لا تمس جوهر الانسجام الذي كان يسود المجموعة ولعلها كانت ناتجة عن بعض الاختلاف- وإن كان نسبيا -في بيئاتهم الأولى (وقد نصل هنا

---

51) مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921، بيروت، دار صادر، دار بيروت، ط. 2، 1964، ص.ص. 18 – 19.

إلى ما سماه عبد الكريم الأشتر" : الوراثات المختلفة) [52]"، كما كانت ناتجة عن ظروف موضوعية عاشها كل منهم في هجرته ، فمنهم من كان كثير السفر والتنقل والالتقاء بالأدباء أو الفنانين ومنهم من لم يكن كذلك، ولعلها كانت ناتجة أيضا عن اختلاف في بعض مصادر ثقافتهم وما يمكن أن ينتج عن ذلك في مستوى إنتاجهم الشعري، رغم أن الحديث عن قاسم مشترك في ثقافتهم أمر لا يتطرق إليه شك.

ويبدو أن النيّة كانت متجهة- منذ - 1916 إلى أن يكون عدد أفراد الرابطة محدودا، حتى يتسنّى لهم العمل وفق مبادئ لعلّها لم تكن تلقى صدى عظيما في نفوس المتأدبين، وقد جاء في إحدى رسائل نسيب عريضة إلى نعيمة (18 كانون الثاني/جانفي 1916) قوله" : الأولى أن نكون قلالا ثابتين وكثار الأعمال من أن نتظاهر بأننا كثار وقلال الأعمال [53]"، ونضيف إلى ذلك أن نعيمة لم يتردّد في القول: " وقد حرصنا منتهى الحرص على أن لا ينضوي تحت لوائها إلاّ رجال تقاربت أذواقهم وتآلفت أرواحهم وانتفى التحاسد من قلوبهم، ولا همّ بعد ذلك إذا تفاوتت مواهبهم كل التفاوت، واختلفت أساليبهم كل الاختلاف فالمهم أن تبقى العصبة متماسكة، متجانسة، متساندة "[54].

إن في كلام نعيمة ما لا يدع مجالا للشك في أن الأساس الذي انطلق منه تكوين هذه الجماعة ، يقوم على التآلف والتقارب، - وإن تفاوتت المواهب أو اختلفت الأساليب - ولهذا الأساس، فيما نرى -أهمية بالغة، إذ هو يؤكد- من جهة - ما ذهبنا إليه حين قلنا إن تأسيس "الرابطة القلمية" لم يكن إلاّ تتويجا لمرحلة تحسست فيها الجماعة الطريق الذي يمكن أن تسلكه. كما يشير- من جهة أخرى- إلي أن منطلقاتها الأدبية ورؤاها الشعرية على تجانس سنعمل على بيانه - في ابانه - وهو تجانس يجيز الحديث -كما سنرى - عن" مدرسة "أدبية.

ثم إن في كلام نعيمة أيضا إشارة خفية - عند الحديث عن" تآلف الأرواح وانتفاء التحاسد -"إلى سبب استبعاد أمين الريحاني" وقد كان أكبر أدباء المهجر سنا

52) في كتابه : النثر المهجري، ج. 1، ص. 37.

53) نعيمة، سبعون، ج 2 ص. 52.

54) المرجع نفسه، ص. 163 والتأكيد، منّا.

وأبعدهم شهرة في بدء نشأة الحركة الأدبية في نيويورك، وكان جبران يتمنى لو تصبح له شهرة الريحاني، ولكن من بعد أن اشتدت قوادم جبران وأخذ صيته في الامتداد تنكّر له الريحاني فكان بين الاثنين جفاء "[55].وقد بلغ ذلك الجفاء درجة عظيمة فكان- لذلك - سببا مهمّا من أسباب استبعاد الريحاني عن الانضمام الى "الرابطة القلمية "لما يعلم الخاصّ والعام ممّا كان لجبران من المنزلة بل ومن "السلطة الأدبية "و"النفوذ المعنوي "على أعضائها، ولكن هذا السبب - فيما نرى ليس الوحيد، وإن الناظر في مواضع من كتاب "سبعون" (المرحلتان الثانية والثالثة) يجد إشارات أخرى، نعتقد أنها ساهمت في عدم انضمام الريحاني إلى الجماعة: فاننا نقرأ في المرحلة الثانية من" سبعون" : "وأما أمين الريحاني- وإن حالت ظروف وأسباب دون انضمامه إلى " الرابطة" - فمن الحيف إنكار فضله على الحركة الأدبية المهجرية في بدء نشأتها . فقد كان الرجل ذا مزاج ثوري واحتكاكه بالأدب الانكليزي زاد في ثورته على كل متحجّر وبال في تقاليد العرب الدينيّة والاجتماعية والسياسية واللغوية والأدبية [56]"ثم نجد نعيمة يقول بعد صفحات من هذا: " أمّا أمين الريحاني ، فلم نضمه إلى" الرابطة "لسببين : أولهما أنه كان متغيّبا عن نيويورك عند تأسيسها، وثانيهما- وهو الأهمّ - أنه كان على خلاف بلغ حدّ الجفاء مع جبران [57]"ولكنّ قول نعيمة - خاصة فيما يتعلق بتغيب أمين الريحاني عن نيويورك عند تأسيس الرابطة - قول يصعب الأخذ به والركون إليه، لأن الناظر في" وقائع الجلسات التأسيسية كما دوّنها نعيمة بيده لا تشير- عند ذكر أسماء الحاضرين هذه الجلسات – إلى إيليا أبي ماضي، لا في جلسة 1920/4/20 ولا في جلسة 1920/4/28 [58]، لأنه كان – هو أيضا – متغيبا عن نيوروك وقتها، فيثير هذا الأمر تساؤلات حول معرفة بعض الأسباب في عدم

---

55) نعيمة، سبعون، المرحلة الثالثة، ص. 101، والحق أن نعيمة قد أشار إلى بعض ذلك "الجفاء" فخاطب الريحاني بعد هذا النص (ص. 103 من المصدر نفسه) "وإني مذكرك – وما أنت بالناسي – بليلة رفع فيها [جبران] عصاه فوق رأسك، ولو لم يتداركه بعض الحاضرين لما كنت اليوم في عداد الأحياء".

56) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية ص. 149.

57) المصدر نفسه، ص.ص. 163 – 164.

58) نعيمة، جبران خليل جبران، ص.ص. 169 – 170.

"ضمّ" الريحاني إلى الرابطة، وقد يكون الجواب عندئذ فيما كتبه في" سبعون " -المرحلة الثالثة -حينما ردّ على الريحاني الذي أنكر على نعيمة أن يكتب ما كتب عن جبران خليل جبران، فقال : " تريدني شريكا لك في" جهادك "السياسي (...) ولا تفهم كيف يمكن لأديب مثلي أن يحبّ بلاده ويخدمها من غير أن يعمل على تحريرها من الفرنسيس . فكيف لي أن أبيّن لك أن الحرية التي أنشدها لبلادي ولكل بلاد ولنفسي ولكل إنسان، ليست في دساتير المماليك ولا في معاهدات الدول" [59] فللقضية- إذن - وجه آخر يتعلق بالرؤية والموقف: فمن المعروف أن الريحاني كان له نشاط سياسي ذو منزع" قومي "عربي، وقد طوّف في أقطار عربية عديدة يدعو إلى رأيه ويكافح في سبيله، بينما كانت مثل تلك الآراء والمواقف بعيدة - كما سنوضح ذلك -عن مواقف نعيمة وأصحابه، فلم يشفع للريحاني أن "قام في أول عهده بالكتابة بمحاولات في الشعر المنثور والقصة . وهذه المحاولات كانت تُعد في وقتها تجديدا جريئا[60] ولم يكن– لذلك - من أعضاء الرابطة القلمية.

أما أعضاء" الرابطة "الذين كانت أذواقهم متقاربة وأرواحهم متآلفة حتى "تبقى العصبة متماسكة متجانسة"، فلم يكونوا- على حدّ قول نعيمة" أكثر من عشرة رجال توافرت فيهم تلك الصفات (...) وأولئك العشرة، مرتبين حسب سنهم : رشيد أيوب، ندره حداد، جبران خليل جبران وليم كاتسفليس، وديع باحوط، إلياس عطا الله، نسيب عريضة، ميخائيل نعيمة، إيليا أبو ماضي، عبد المسيح حداد "[61].

لعلّه يحسن أن نذكر هذه الفقرة من كلام نعيمة عند حديثه عن" تركيب الرابطة الاقليمي والمذهبي"، قبل التعريف بهؤلاء الرجال العشرة واحدا واحدا والوقوف على بعض الخصائص التي طبعت حياة هذا الرجل منهم أو ذاك، وتبيّن بعض السمات المميّزة التي قد تكون اثرت في كل منهم فبدا تأثيرها في شعره أو التي كانت غالبة عليهم جميعا، ممّا يمكن الباحث- إن قليلا أو كثيرا - من معرفة أدق بهذا الشعر، لا نرى بأسا من إيراد.

59) نعيمة، سبعون، المرحلة الثالثة ص. ص. 108109 - .

60) نعيمة، سبعون، المرحلة الثالثة ص. 149.

61) المصدر نفسه ص. 163.

"فسبعة من أعضائها العشرة كانوا من لبنان وثلاثة من سوريا. وهؤلاءالثلاثة هم نسيب عريضه وندره حدّاد وعبد المسيح حدّاد. وكلّهم من حمص. وثمانية كانوا من الروم الأرثوذكس واثنان من الموارنة. والاثنان هما جبران وباحوط . ولكنّنا ما كنّا نذكر الإقليم والمذهب إلاّ للمداعبة والنكتة . أمّا في الواقع فلم يكن بينناسوري أو لبناني، ولا أرثوذكسي أو ماروني . بل كنّا عصبة تخطّت في شعورها وتفكيرها حدود المذهب والإقليم ". [62]

ويثير كلام نعيمة مسائل مهمّة يتعلق بعضها بمقصده من الحديث عن "الشعور والتفكير "اللذين جعلا هذه العصبة متماسكة متجانسة، رغم الاختلاف المذهبي من الناحية الدينية، وهو اختلاف قامت على أساسه ضروب من الصراع يشتد حينا ويخفت آخر، فاذا ما تخطت هذه الجماعة مسألة كان لها تأثيرها في تاريخ لبنان الحديث، اقتناعا من أعضائها ب"مذهب "أو ب"مجموعة أفكار ومشاعر"، كان ذلك حافزا للبحث عن تلك الأسس والأفكار، أو عن معالم ذلك المذهب إن كان مذهبا مكتمل الملامح بيّن الحدود، كما يثير نعيمة بحديثه هذا مسألة أخرى تتعلق بانتماء ثمانية أفراد من الجماعة إلى المذهب . الارثوذكسي الرومي -عند نشأتهم- ومعنى ذلك أنهم درسوا الانجيل والترانيم الدينيّة حسب الترجمات التي أعدتها الارساليات الانجيلية البروتستانتية، إذ أن القنصل الروسي في بيروت -وكان مدير المدارس الروسية في سوريا -أمر سنة 1896 بوضع الترجمة العربية للانجيل في المدارس الروسية، فاقتني المسؤولون عنها سبعة آلاف نسخة [63] وهي مسألة بالغة الأهمية في دراسة بعض المؤثرات التي سنرى صداها عند دراسة شعر الجماعة.

ومهما يكن من أمر ، فلم يكن غرضنا من هاتين الاشارتين إلاّ التّنبيه إلى ما في إشارات نعيمة من أهمية في هداية الباحث إلى مسالك تحمله على ممارسة النصوص الشعرية التي كانت نتاج جماعة الرابطة ممارسة تفضي إلى استكناه الخصائص العامة المشتركة التي جعلت هذه المجموعة من الأدباء متقاربة

---

62) المصدر نفسه ص. 166.

S. MOREH, Modern Arabic Poetry 1800-1970,-Leiden, Brill, 1976, p 56. (63

متماسكة، وقد آثرنا- قبل تناول هذه النصوص -أن نعرّف بايجاز وإجمال بأعضاء الرابطة القلميّة وقد رتبناهم ترتيبا يختلف عن الترتيب الذي توخاه نعيمة (أي : حسب السن) وذهبنا الى ترتيبهم على أساس ما رأينا لكل واحد منهم من دور فاعل ومن تأثير واضح في نشأة الجمعية ومسارها.

1 – جبران خليل جبران (1883 -1931) ولد في بشريّ بلبنان سنة 1883، وقد نشأ في أسرة متواضعة، كان أبوه سكيرا، ورث الادمان عن أبيه وكان عمه أيضا من المدمنين وكانت جرثومة السل فاشية في أسرته، وقد صرعت أمه وأخته وأخاه، ولعلّ بعض الانفعال الزائد والطاقة المتوترة لدى جبران يجدان أصلهما في هذا البعد الوراثي، وقد ذكر نعيمة أيضا أنه كان يكثر من التدخين وشرب القهوة، كما كان مقبلا على الخمرة إقبالا، وقد أدى كل ذلك إلى تشكيه من ارتعاش قلبه واضطراب صحته، وقد كتب إلى نعيمة بذلك أكثر من مرّة، فهو تارة يقول" : أما أنا فبين صحّتي المشوّشة ومشيئة الناس بي أشبه شيء بآلة موسيقية محلولة الأوتار في يد جبار يضرب عليها أنغاما غريبة خالية من الألفة والتناسب "[64]، وهو تارة أخرى يشكو بقوله: " مذ جئت هذه المدينة [بوسطن] وأنا أتنقل من طبيب اختصاصي إلى طبيب اختصاصي، ومن فحص دقيق إلى فحص أدق، كل ذلك لأن هذا القلب قد فقد وزنه وقافيته، وأنت تعلم يا ميخائيل أن وزن هذا" القلب "لم يكن قطّ مطابقا للأوزان وقافيته لم تكن أبدا مماثلة للقوافي "[65].

والحق أن من أراد تتبع رسائل جبران إلى نعيمة (وهي الرسائل التي نشرها نعيمة في كتابه عن جبران، في قسمه الأخير) واجد فيها إشارات كثيرة إلى ما كان يعانيه جبران من اضطراب صحي وعصبي أحيانا، إذ كان صاحبنا انفعاليا سريع الغضب، وكان أيضا- على حدّ تعبير بعض من عاصره من جماعة الرابطة - سريع الانتقال من الواقع إلى الخيال يروم منه تجاوز ما كان يعانيه، وما أكثر ما كان يحسّ بالضيق والأسى والحزن، مع ما قد ينتج ذلك من تأثير في قلبه.

---

64) نعيمة. جبران خليل جبران، ص. 264.

65) المصدر نفسه ص. 272.

ومهما يكن من أمر، فان نشأة جبران في وسط مسيحي قد كان لها كبير الأثر في حياته، ويبدو أنه لم يتخلّ - حياته كلها - عن الايمان، رغم ما نلمسه في بعض مؤلفاته من تمرّد، ولعلّه تمرّد لم يتجاوز القائمين على الدين لا الدين نفسه، فجبران كثيرا ما يعود إلى نصوص الانجيل يستشهد بها أو يعود إلى حياة المسيح يمجده ويمجّد تعاليمه، ولكن أثر الفيلسوف نيتشه Nietzsche (1844-1900) في جبران سيطبع مؤلفاته بطابع مختلف، وذلك في العقد الأخير من حياته.

إن الحديث عن جبران يفضي حتما إلى الحديث عمّا كان يعتمل في نفسه من إحساس طاغ بذاتيّته، ويكاد مترجمو جبران يجمعون على أنه كان شديد الثقة بنفسه معتدّا بها إلى حدّ الزهو أحيانا، وكان يرضي نفسه أن يرى الناس حوله يمجدونه أويمدحونه فيظهر تأثيره فيهم، ولعلّ هذه السمة في طبعه تفسّر لنا سلطانه على نفوس أصحابه في الرابطة القلمية، وقد قال عبد المسيح حدّاد" : كانت لجبران شخصية رائعة كشخصية" يسوع ..."وما شعرت به نحو جبران شعر به أيضا أعضاء الرابطة القلمية "[66].

ولئن خصّص نعيمة منذ 1934 كتابا للتعريف بجبران في مختلف وجوه حياته الشخصية والأدبية (هو كتاب: جبران خليل جبران، حياته، موته، أدبه، فنه، وهو في ثلاثمئة صفحة) فانه قد خصه أيضا بما يربو عن الصفحة من كتابه "سبعون "المرحلة الثانية، استخلص فيها- فيما نقدّر - عصارة ذلك الكتاب، وقدّم بذلك تعريفا جمع فيه الدقة إلى التركيز في أسلوب يكشف للقارئ أن نعيمة نفذ إلى أغوار نفس جبران فسبرها وعلم مكنونها، وقد رأينا أن نقتطف من هذه الترجمة بعضها لما فيها من إشارات لا نشك في أنها تنير سبيلنا عند تناول شعر جبران بل وتساعدنا على تفهّم بعض الأسس التي قام عليها شعر جماعة الرابطة القلميّة :
"كان قصير القامة متين الحبكة . كسير الجفن . حالم العينين . طويل الأهداب مقوّس الحاجبين .لطيف تقاطيع الوجه . مرهف الحسّ والذوق والخيال . بسيط الهندام، على أن يختلف ولو بشيء من الأشياء عن الهندام العادي - في شكل البرنيطة، أوعقدة الرقبة، أو القبّة (الياقة)، أو خاتم يلبسه في السبّابة. في مشيته

66) نقلا عن عبد الكريم الأشتر، النثر المهجري، ج. 1، ص. 42.

عنجهيّة، وفي صوته رجولة، وفي كلامه تمهّل . إذا حدّث، ولو في أتفه الأمور، حاول أن يتنكّب المألوف والمبتذل من الكلمات والتشابيه، فجاء حديثه متقطعًا وغير عفوي. وأحبّ التشابيه إلى ذوقه ما كان فيه شيء من الإبهام والإيهام.

إذا جالسته وحادثته حسبته الغاية في اللطف والصدق والدماثة . إلاّ إذا بدرت منك كلمة أو حركة أو إشارة يشتمّ منها مسًا بكرامته، أو حطًا من المقام الرفيع الذي يضع فيه نفسه، فهو إذ ذاك بركان من الغيظ والنقمة . من هنا حبّه للتبخير والتبجيل، وكرهه للنقد، مع التظاهر بالمسكنة واللامبالاة . ومن هنا ميله إلى نسج هالات من السرّ حول الكثير من حركاته، وحول نشأته وحسبه ونسبه فقد أوهم نسيب عريضه أنّه ولد في بومباي-الهند . وبرباره يونغ أن والده كان من عظيم الشأن بحيث أنّه" إذا لبط الأرض اهتزّ لبنان كلّه"، وأن الكنيسة حرمته وأحرقت مؤلّفاته في ساحة البرج في بيروت،] (...) و [كان غني القلب بالصداقة، ووفيًا في صداقته .وكان يجيد النكتة،ويسرّ بالبارعة منها (...) [67] ولأن جبران كان الوحيد بين عمّال" الرابطة "المنصرف بكليّته إلى الأدب والفن، ولأن حماسته للاثنين كانت لا تعرف الحدود، فالعدوى المتسرّبة من حماسته إلى باقي الرفاق كان لها أكبر الأثر في زيادة إنتاجهم " [68].

ولعلّ ذلك الاحساس بالنبوغ أو بالعظمة أو بالتفرّد على صلة بما كان يخامر فكره من أنه خلق ليكون" نبيًا"، وقد علّق خليل تقي الدين على ذلك بقوله "ألم يراود خيال النبوة عيني جبران؟ ألم يعتقد ربيب الأرز أنه رسول بعث به الشرق هاديا لأبناء الغرب الضالين؟ "[69].

ذلك وجه من أوجه شخصية جبران، ولكن المتفحّص حياة صاحبنا وتآليفه يتبيّن في غير عسر أن الرجل كان يعيش صراعا وتمزّقا بين واقعه الانساني الغارق في الشهوات ومثله الأعلى في أن يكون" نبيًا"، وقد ألحّ نعيمة على ذلك إلحاحا نجده فيما كتبه عن جبران، وقد أقرّ جبران نفسه بذلك في رسالة بعث بها إلى

---

67) نقلا عن عبد الكريم الأشتر، النثر المهجري، ج. 1، ص. 42.

68) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية ص. ص. 168 – 169.

69) نقلا عن عبد الكريم الأشتر، النثر المهجري، ج. 1، ص. 42.

جميل المعلوف: " أشغالي كثيرة وأحلامي عظيمة ومطامعي هائلة مخيفة تتصاعد إلى أعالي السماء ثمّ تهبط بنفسي إلى أعماق الجحيم "[70].

وإذا ما أردنا الدخول في بعض تفاصيل حياته وجدنا أنه هاجر سنة 1895 واستقر مع أسرته في الحي الصيني بمدينة بوسطن وهو حيّ فقير جدّا، وقد أصيبت أخته ثم أخوه وأمه بمرض السل وما توا منه بين سنتي 1902 و 1903 وقد بدا جبران منذ سنة 1904 يسعى إلى عرض بعض لوحاته ورسومه ولكنه لم يلق نجاحا كبيرا وتعرّف في هذه الفترة على أمين الغريّب صاحب جريدة المهاجر فنشر له بعض المقالات كما نشر له سنة 1905 أوّل مؤلف له، وهو كتيّب بعنوان: "الموسيقى . "وقد تعرّف في هذه الفترة أيضا على ماري هاسكل التي ستحبوه بعطف كبير.

ورحل جبران إلى باريس سنة 1908 فقضى ثلاث سنوات زار خلالها روما وبروكسل ولندن وما فيها من متاحف وآثار فنيّة، وتعرّف في باريس على النحات الشهير أوغست رودان (Rodin) فكان إعجابه بذلك الفنان عظيما، وقد كتب نعيمة في ذلك يقول :

"كان جبران قد رأى الكثير من آثاره الفنية في باريس . وكان كلما وقف أمام تمثاله لفكتور هيجو أو" المفكر "أو" القبلة "تسحره المقدرة التي جعلت من البرونز البارد والحجر القاسي عضلات تتفجّر بقوّة الحياة وتشعّ بالعواطف الشعرية وتتأجّج بالأفكار الثائرة . أما أمام صورته الكبيرة "بوابة الجحيم" فقد وقف غير مرّة يدرس دقائق معانيها وتفاصيل ألوانها وتركيبها، بادئا برسم دانتي في أعلاها ومنحدرا إلى الوجوه والأجسام الكبيرة التي تمثل سكان الجحيم وما يعانونه من أنواع الآلام والأوجاع الأبديّة.

اتّفق مرة لجبران أن زار رودين في محترفه مع نفر من أساتذة البوزار وتلاميذها. فقضوا بزيارته نحو ساعة خالها جبران دقيقة . لأنّه أخذ بهيبة الرجل

---

70) نقلا عن عبد الكريم الأشتر، النثر المهجري، ج. 1، ص. 45.

وعظمته وبساطته واستقلاله، وبما رآه حواليه من رسوم ملوّنة، وسوداء وبيضاء، وتماثيل من الجصّ والحجر والخشب " [71].

وعاد جبران، بعد ذلك، إلى الولايات المتحدة، فأسس في مدينة بوسطن "الحلقة الذهبية"، وهي جمعية أدبية سياسية، لم يكتب لها الدوام، ثم رحل إلى نيويورك سنة 1912 ، وأخذ يسهم مع نسيب عريضة في تحرير مجلة" الفنون " كما بدا يسعى منذ هذه الفترة أيضا إلى شق طريق في الآداب الأمريكية فكتب في مجلة "الفنون السبعة "دون أن ينقطع عن الكتابة بالعربية فنشر سنة 1918 قصيدة "المواكب "في جريدة: " مرآة الغرب"، وجمع فصوله باللغة العربية في هذه الفترة في" : العواصف (1920) "و"البدائع والطرائف1923) ".

والحق أن انتاج جبران باللغة العربية في العشرينيّات كان قليلا، بينما كثرت لديه اللوحات والرسوم والكتب باللغة الانجليزية مثل السابق والنبي وغيرهما...

ويمكننا آخر هذا التقديم، أن نلحّ على أن السّمة المميّزة لآثار جبران هي الرومنطيقية كما شاعت في القرن التاسع عشر بأوروبا، وهي رومنطيقية تقوم على الثورة في كل المجالات الاجتماعية والدينية والأدبية، يتخللها فيض من الحديث الوجداني والحديث عن الطبيعة، والحب والموت، ممتزجا بالحديث عن الوطن والاحساس بالغربة والشوق إليه، والخوف من المصير وهو خوف يفضي إلى ضرب من الاطمئنان الصوفي وإذا بالثنائيات تذوب في إطار وحدة يظل صاحبنا ينشدها أو يتغنى بها .

أما قصيدة المواكب، وهي أهم ما خلّف جبران من الشعر، فقد أعاد نشرها سنة 1919 على نفقته الخاصّة في طبعة أنيقة محلاّة ببعض الرسوم، كما يذكر نعيمة، وهي في 203 بيت نظمها على بحري البسيط ومجزوء الرمل رباعيات في أغلب أجزائها و"هي تمثل ناحية جديدة من بيان جبران المتعدّد النواحي، وهي المرّة الأولى والأخيرة التي اختار جبران فيها أن يتقيّد بالوزن والقافية لخلق عمل فنّي له شأنه . فقد سبق له أن نظم القليل من الشعر الموزون في حالات عاطفيّة

---

71) نعيمة، جبران خليل جبران، ص. 101.

طارئة . أمّا في هذه القصيدة] ف[يسوق إليك خواطر فلسفيّة في أهمّ شؤون الحياة البشريّة كالخير والشر والدين والحق والعدل وغيرها (...) .

وجبران وإن كتم عن الناس شكواه، كان يلاقي الكثير من الضنك المادّي والمعنوي في عالم لاه عن اللباب بالقشور، وعن النور بالظلّ(...) فكانت "المواكب" نتيجة لتلك الحالة القلقة التي أحسّها جبران ما بين قوّتين تتجاذبانه: قوّة الإيمان بحكمة الحياة وعدلها وجمالها في كلّ ما تأتيه، وقوّة النقمة التي أثارها فيه نيتشه من جديد على ضعف الناس وخنوعهم وتواكلهم وكلّ ما في حياتهم الباطنيّة والخارجيّة من قذارة وبشاعة "[72].

أما سائر أعمال جبران، فمنها ما كتبه بالعربية أصلا، ومنها ما كتبه بالانجليزية، ونذكر في الصنف الأول كتاب" الموسيقى" (وقد مرّ ذكره) (1905 - عرائس المروج (1906) الأرواح المتمرّدة (1908) الاجنحة المتكسرة (1912) دمعة وابتسامة (1914) المواكب (1918) العواصف(1920) البدائع والطرئف (1923)، ونذكر من الصنف الثاني : المجنون (1918) السابق (1920) النبيّ (1923) رمل وزبد (1926) يسوع ابن الانسان (1928) آلهة الأرض (1931) التائه (1932) حديقة النبيّ (1932) وقد صدرا بعد موته.

وقد أتينا على ذكر مختلف ما ألف جبران باللغتين العربية والانجليزية وأدرجنا فيها ما ألف شعرا ونثرا لأن هذه المؤلفات قد كانت– جميعها - زمن انتظام عقد الرابطة القلمية التي انتهى أمرها" جمعية " بموته من جهة، ولأن جبران –سواء أكتب بالعربية أم بالانجليزية - قد ترك أثرا واضحا في جماعة الرابطة كما أسلفنا القول من جهة ثانية، ولن نلتزم هذا المذهب عند تناولنا سائر أعضاء الرابطة خاصة منهم أولئك الذين امتدت بهم الحياة عقودا بعد انتهاء أمر الرابطة القلمية.

2 – ميخائيل نعيمة : (وُلد ببسكنتا، لبنان سنة 1889، وبها مات سنة 1988) كان منشأه بقرية بسكنتا، وقد أطال الحديث عنها في سيرته الذاتية (سبعون، المرحلة الأولى) وهي قرية في سفح جبل صنّين، يقع أسفلها وادي الجماجم الذي

---

72) ميخائيل نعيمة، مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران (المؤلفات العربية) بيروت، دار صادر، 1964، ص.ص. 21 – 25.

تردّد ذكره في كتابات صاحبنا، وكانت لأسرته مزرعة هي" الشخروب" تقع من صنّين في سفح مرتفع، وقد ساهمت قريته كما ساهم" الشخروب "في اذكاء خيال الرجل منذ طفولته على ما يذكر هو نفسه (73).

ويختلف نعيمة عن جبران من حيث الوسط العائلي الذي نشأ فيه، فقد كان أبوا نعيمة على جانب كبير من الاتزان والايمان، ولعلّه ورث عنهما بعض ذلك وقد عرف منذ صغر سنه بميله" المبكّر إلى العزلة والانفراد والسكوت "وقد ذكر هذا الأمر بقوله": حتّى في تلك السنّ الطريئة، كنت أشعر بشيء من ذلك، ولكنني لا أستطيع التعبير عنه . وإلاّ فمن أين ميلي المبكر إلى العزلة والانفراد والسكوت، حتى إن خالة لي كانت تلقبني ب" الستّ ساكتة"؟ فقد كانت تعجب لي لا أضجّ، ولا أقاتل، ولا أسترسل في اللهو كما كان يفعل رفاقي لقد كنت، في الواقع، أنفر من الضوضاء والعربدة والخصام فإذا لعبت أخذتني حماسة اللعب ولكن إلى حين فلا ألبث أن أترك الميدان وأمضي أفتش عن خلوة على حافة ساقية، أو في ظل صنوبرة حيث يشغلني جعل يدحرج كرة من الزبل، أو نملة تجرّ حبة من الحبوب، أو عصفورة تبحث عن حشرة، أو سحابة صغيرة تجري في الجلد الأزرق الشاسع، من فوق رأسي أو خطوط وأشكال مبهمة أرسمها على الرمل أمامي. وكثيرا ما كان يخالجني الشعور في خلواتي تلك بأنّني أكثر من واحد . وكثيرا ما كنت أخاطب أولئك الذين كنت أتخيلهم معي، ولكن من غير أن أرفع صوتي.

لقد كان يؤنسني من رفاقي غير المنظورين أنهم لا يصخبون ولايتشاجرون مثل رفاقي في المدرسة . وأنهم لا يستغربون دهشتي لكثرة الكائنات من حوالي، ولأشكالها وألوانها وحركاتها العجيبة، ولا يهزأون بسؤالي: أهذه كلّها خلقها اللّه مثلما خلقني؟ ولماذا؟ فذلك السؤال بدأ يلحّ عليّ حتى في صباي . وقد لاح لي غير مرّة في ساعات استرسالي مع تأمّلاتي الباكرة أنّني على وشك أن أظفر بالجواب. فكأنّه كان تحت لساني، أو وراء أجفاني "... (74).

---

73) نعيمة، سبعون، المرحلة الأولى، فصل : بسكنتا والخشروب، ص. ص. 42 – 51.

74) المصدر نفسه، ص. 80 – 81.

والحق أننا لو أردنا التبسط في ذكر تفاصيل حياة الرجل لضاق المقام دون ذلك، وأنى له أن يتسع والرجل قد دوّن سيرته الذاتية - إلى السبعين - في كتاب له معروف قوامه أجزاء ثلاثة جعلها موافقة لثلاث مراحل من حياته : فخصّص جزءا لطفولته وشبابه الأول (1889-1911) واهتم في الجزء الثاني بالحديث عن الفترة التي قضاها بالولايات المتحدة مهاجرا (1911-1932) وعقد الجزء الثالث للمرحلة التي قضاها بلبنان بعد أن عاد من المهجر سنة 1932 إلى زمن كتابة" حكاية عمره (1959) "، وحسبنا في هذه النبذة أن نتوقف عند الأحداث التي نراها ذات أهميّة بالنسبة إلى موضوعنا أو عند السمات التي نجد لها تأثيرا في ما يتعلق بالرابطة القلمية أو في ما يتصل بشعر نعيمة.

فمن المعروف أن نعيمة بدأ دراسته الابتدائية بمدرسة بسكنتا الروسية التي فتحت أبوابها سنة 1899 ، وكان لذلك الحدث الخطير بعيد الأثر في نفوس الطائفة الأرثوذكسية " ولا عجب. فقد كان من المسلّم به عند سكان لبنان في عهد المتصرفية أنّ روسيا هي الحامية التقليدية للروم، وفرنسا للموارنة، وبريطانيا للبروتستانت والدروز، وتركيا للمسلمين. إلاّ أن روسيا بزّت منافساتها بأنها راحت تفتح للروم مدارس مجانية في كل من فلسطين وسوريا ولبنان، وبأن مدارسها كانت تنسّق برامجها وإدارتها على أحدث طراز. ولم تكن تشترط على الأرثوذكس في أي بلدة ترغب في أن تكون لها مدرسة روسيّة إلا أن يتبرّعوا بتشييد بناء لائق بالمدرسة . أمّا المعلّمون والكتب والدفاتر والحبر والأقلام والأثاث وتكاليف الإدارة فجميعهم وجميعها بالمجان(...) كان ذلك في العام 1899 . ولأول مرّة في تاريخها عرفت بسكنتا ما يمكن أن يدعى مدرسة مثالية . ولأوّل مرّة في تاريخها أقبل بناتها على الدرس أسوة بأبناءها. فقد كانت المدرسة تضمّ خمسة معلّمين وثلاث معلمات، على رأسهم مدير تخرّج من دار المعلمين الروسية في الناصرة بفلسطين ودرس فنّ التربية والتعليم والإدارة المدرسيّة. ولأوّل مرّة شعرنا أنّنا في مدرسة لها برنامج ولها نظام . فبرنامج القراءة العربيّة كان يعتمد كتابا من تأليف المرحوم جرجس همّام واسمه" مدارج القراءة . "وهو كتاب في أربعة أجزاء تبتدىء بكرّاس الألفباء وتنتهي بمختارات من النثر العالي والشعر القديم والحديث وجميعها مصوّر(...) .

وبرنامج القراءة هذا كان يماشيه برنامج متدرّج لتدريس صرف اللغة ونحوها بحيث ان المنتهي من المدرسة كان يحسن الاعراب إلى درجة لا بأس بها .لقد كانت تُبذل للغة العربيّة عناية خاصّة . ومثلها للحساب . كانا في الدرجة الأولى. والجغرافيا والتاريخ ودروس الأشياء في الثانية . ومبادىء اللغة الروسية في الثالثة . فقلّ من تخرّج من المدرسة وكان يتقن القراءة الروسيّة أو يفهم إلاّ القليل القليل من مفرداتها . وذلك على عكس باقي المدارس الأجنبيّة في لبنان التي كانت- ولا تزال - تهتم بتعليم لغاتها أكثر بكثير من اهتمامها بتعليم العربيّة" [75] ومن المعروف أيضا أن نعيمة التحق- بعد ذلك – بمدرسة المعلمين الروسية بالناصرة في فلسطين، جزاء تفوّقه في الدراسة الابتدائية، وقضى بها أربع سنوات (إلى سنة 1906) و وقد نتج عن إقامته في هذه المدرسة الداخلية – فيما نقدّر - أمران: أولّهما التقاؤه بنسيب عريضة وعقد صداقة معه لم تؤثر فيها صروف الدهر، بل لعلها زادتها متانة، وذلك واضح من خلال الرسائل التي كانا يتبادلانها، أمّا الأمر الثاني، فهو ما يصرّح به نعيمة نفسه: " كنت أميل إلى الشعر الذي يدفعني على التأمّل في مشكلات الحياة والموت أكثر مني إلى الشعر الذي يدغدغ عاطفتي، وعلى الأخص إذا كان شعرا فيه الفخر، وفيه التبجّح والاعتداد بالنفس، وفيه" تضريب أعناق الملوك "وفيه السيوف والرماح النواهل بالدم، وإذا راقني شعر عاطفي فغزل لطيف عفيف، فيه لوعة كالغزل الذي ينسبونه إلى قيس بن الملوح العامري، أو نجوى بعيدة القرار أوشكوى لقلب يفتته الأسى، ففي طبيعتي ما يتجاوب تجاوبا عفويا مع الحزانى والبائسين والمظلومين والمنسيين [76]"فلعله ليس أدل من هذا على ما جبل عليه نعيمة من طبع ميّال إلى التواضع والمسالمة والتأمل وكبح الغرائز الجوامح دون قتل العواطف، ولعلّ وجوده في تلك المدرسة الداخلية قد زادمن ميله القديم الى العزلة يقيم فيها عالما داخليا خاصّا يعوّض به عمّا كان يجده من نشاز مع العالم المحيط به، وقد أكد نعيمة ذلك بقوله -" : أخذت أشعر أنني وإن انسجمت في الظاهر مع بيئة أنا فيها، ففي داخلي ما يجعلني أبدا غريبا عنها، وهذا الشعور بالغربة ما انفكّ ينشط ويزداد على مرّ السنين، حتى بتّ

75) نعيمة، سبعون، المرحلة الأولى، ص. ص. 74 – 75.

76) المصدر نفسه، ص. 144.

أعيش في عالمين، عالم خلقته من نفسي لنفسي، وعالم خلقه الناس للناس، والعالمان يتجاوران في حياتي، ولكنهما لا يتزاوجان "[77].

وقد أنهى نعيمة دراسته في مدرسة المعلمين الروسية بالناصرة بتفوق، فكانت مكافأته على ذلك أن التحق بمدينة بلتافا (أوكراينا . روسيا)، ليدرس في "السمنار الروحي "الذي هو" مدرسة ثانوية أو هي فوق الثانوية بقليل، يمتد برنامجها لست سنوات، الأربع الأولى منها مكرسة للدروس العلمانية، وبعض المواد الدينيّة، والاثنتان الأخيرتان للطقوس والعقائد الكنسية[78] " ، وقد ظلّ نعيمة في هذا السّمنار إلى سنة 1911 ، وهي فترة كان لها أثر عميق في تكوّن شخصيته الأدبية من خلال مطالعاته الكثيرة لنتاج الأدباء الروس، وخاصة منهم تولستوي TOLSTOI (1823-1910)، ويتجلى لنا ذلك من خلال نظرنا في القسم الذي خصّصه صاحبنا لاقامته ببولتافا من حكاية عمره في مرحلتها الأولى[79]، وقد بلغ اعجابه بهذا الأديب الروسي مبلغا عظيما، فرجع إلى ذكره مرّة بعد مرّة، منها قوله، بعد أن انهى مطالعة رواية تولستوى" الحرب والسلم"، ولم يجد في نفسه موافقة مؤلفها : " إنه ليضحكني أن أراني أناقش مفكرا عظيما من عيار تولستوي، عفوا يا" ليف نيكولايفيتش" فأنا مدين لك بأفكار كثيرة أنارت ما كان مظلما في عالمي الروحيّ، ففي الكثير من منشوراتك الأخيرة التي طالعتها في العام الماضي، قد وجدت نورا اهتدي به في كل خطوة من خطواتي ... أجل، فأنت من هذا القبيل قد أصبحت معلّمي ومرشدي من حيث لا تدري[80]"فتولستوي قد ثار على الكنيسة وسعى إلى إيجاد طريق له غير طريقها، فدفع ذلك بنعيمة إلى أن يرى في الأديب الروسي رجلا استطاع أن يحقق ذاته بالعزيمة، وإلى أن يعي أنه ظل رغم بعض الضياء الذي أنار به تولستوي طريقه فريسة الحيرة وهي حيرة تتصل بمعنى الخير والشرّ وبمعنى الحياة والموت، وبمصير الانسان إن لم تكن تنتظره حياة أخرى، وكان يتماهى بتولستوي أحيانا، مثلما نجد في قوله: " هزّني خبر

---

77) المصدر نفسه، ص.ص. 147 – 148.

78) نعيمة، سبعون، المرحلة الأولى، ص. 171.

79) المصدر السابق، ص.ص. 171 – 272.

80) المصدر نفسه، ص، 187، والشاهد مأخوذ من يوميات نعيمة، بتاريخ 1908/11/4.

اختفاء تولستوي من بيته ذات يوم من تشرين الثاني سنة 1910، إذ أنني قرأت فيه خبر الانتصار الذي كنت أتمنى لو يحرزه الرجل في حربه مع نفسه ، أليس أنه أنكر في النهاية العالم وأمجاده وجميع مغرياته؟ أليس أنه خسر العالم ليربح نفسه بدلا من أن يخسر نفسه ليربح العالم كما هو دأب الناس في كل مكان[81] " وحين بلغه نعي تولستوي، لم يزد على أن قال" : لم تدمع عيني ولا انكمش قلبي (...) وعدت أدراجي لأختلي بنفسي وأفكرّ في صراعي أنا مع نفسي ومع العالم، وكيف يتطوّر وإلى أين عساه ينتهي بي ".[82].

وحينما عاد نعيمة إلى لبنان بعد أن أنهى دراسته بالسمنار، أحسّ بوطأة الوحدة في بلده، بين أهله وذويه، وهي وحدة وصفها بقوله" : وحدة روحيّة كنت أعيش فيها بين أهلي وسكّان بلدتي وبلادي . ولو أنّها كانت وحدة روحية لا أكثر لهان الأمر بعض الشيء: ولكنها كانت كذلك وحدة في الفكر والذوق . فمن أين كان لي في ذلك الزمان من اتحدّث إليه في المجاري الأدبيّة والفنيّة الواسعة التي قرّبتني منها تلك الفترة القصيرة التي صرفتها في روسيّا؟ من أين كان لي أن أجد في لبنان وجارات لبنان أناسا إذا ذكرت لهم أعلام الغرب في دنيا الأدب والمسرح والرسم والنحت والموسيقى شعرت أن أولئك الأعلام باتوا بعضا من حياتهم؟ لئن كان في البلاد العربيّة كلها من سمع باسم إبسن ونيتشه ودوستويفسكي وتشيخوف وشيلّر وبوتيتشلي وميكالانجلو وشوبرت وفاغنر وتشيكوفسكي وغيرهم وغيرهم فمن الأكيد أنّهم ما كانوا يعدّون حتى . بالعشرات[83].

وكانت نيّة نعيمة أن يسافر إلى باريس للدراسة في جامعة السربون، في العام الموالي، غير أن عودة أخيه من" العالم الجديد "غيّرت وجهته، فإذا به يصحب أخاه إلى الولايات المتحدة، فتبدأ مرحلة جديدة من حياته، يدخل أثناءها جامعة

81) المصدر نفسه، ص. 271.
82) المصدر نفسه، ص. 271.
83) المصدر نفسه، ص. 279.

واشنطن[84] لدراسة الأدب والحقوق، ويقبل خلالها على المطالعة والكتابة، مطالعة"الشوامخ في الأدب الانجليزي بمثل الشراهة التي بها [أقبل]على مطالعة الأدب الروسي[85] "والكتابة باللغة العربية وقد طالت غربته عنها بالسنوات التي قضاها في روسيا يكتب أغلب ما يكتب باللغة الروسية والحق أن نعيمة لم يكتف في هذه الفترة بدراسة الفلسفة والأدب وإنما تجاوزهما إلى الاطلاع على بعض المذاهب الفلسفية لعلّ أهمها مذهب التقمّص، وقد عرفه من خلال طالب اسكتلندي كان شريكه في غرفة اكترياها معا في أحد البيوت المجاورة للجامعة، وحين سأله صاحبنا عن معنى التقمّص قال: " معناه أن كل من يمو ت يعود بعد فترة من الزمن فيولد من جديد كما تفعل الحبة بالتمام، فهي تموت لتولد حبّة من جديد "وكأن الجواب لم يقنع الطالب اللبناني، فقال مستفسرا" : أتعني أنني سأموت ثم أعود فأولد في مثل جسمي الحالي وظروفي الحالية؟ " فقال الطالب الاسكتلندي"لا ، بل تولد في جسد جديد يهيّأ لك حسبما تقتضيه أعمالك وميولك ومواهبك وعلاقاتك التي حملتها معك عند الموت من حياتك الحاضرة [86]

ويمضي الحوار على ذلك بين الطالبين، وإذا بهذه الرؤية الجديدة تغري صاحبنا بعد أن استغربها، وإذا بعقله وقلبه ينفتحان لها حتى صار يفسّر حياته "والحياة إجمالا على ضوء تلك العقيدة " معللا ذلك بقوله" : فحسبي منها أنّها ردّت إليّ إيماني بقدرة شاملة، منظمة، عادلة، محبة، لا محاباة في نظامها، ولا زيف، وأنها عوّضتنى عن فكرة" الخطيئة الجدّية "و" الدينونة الرهيبة "فكرة الخلاص بجهودي الخاصة . وذلك عن طريق التجربة المؤدية إلى المعرفة . ولان المعرفة لا تكون معرفة إلاّ إذا لم يبق لديها أيّ مجهول، ولأن تلك المعرفة يستحيل بلوغها في خلال عمر واحد مهما طال، فالعقيدة قد جعلت العمر حركة موصولة تتخلّلها فترات انتقال من جسد إلى جسد، ومن حال إلى حال ، وهي الفترات التي ندعوها

---

84) لعله من نافلة القول أن نذكّر بأن واشنطن المقصودة في هذا الحديث هي ولاية واشنطن الواقعة شمال غربي الولايات المتحدة، (وأكبر مدنها مدينة سياتل) لا واشنطن عاصمة الولايات المتحدة الفدرالية.

85) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 25.

86) المصدر نفسه، ص.ص. 44 – 45.

"الموت (...) . "ثمّ حسب العقيدة أن تفسّر لي صفات الناس وصلاتهم بعضهم ببعض ما بين أبوّة وأمومة وأخوّة ، وصداقة وعداوة . إنها صفات وصلات موروثة عن حيوات سابقات . فلا اعتباط فيها ولا مصادفات . وهي التي تحدّد الوراثة والبيئة . وليست الوراثة والبيئة هما اللتان تحدّدانها . وهي" القضاء . "وهي القدر ".

وأيّ بأس على العقيدة في أنّ" العلم "لا يقرّها؟ وماذا يعرف العلم؟ إنّه لا يزال في أول طريقه من درس المحسوسات . وفي كلّ يوم له افتراضات جديدة تمحو افتراضات قديمة . وهنالك مجاهل كثيرة في نفس الانسان يتحاشى العلم اقتحامها . لأنّه- وقد تقيّد بالاختبار الحسّي -ليست له الوسائل لاقتحامها، ولا هو يستطيع" تشريحها "في أيّ من مختبراته . ولماذا أصدّق استنتاجات عالم في مختبره، ولا أصدّق استنتاجاتي الخاصة؟ (...) إن يكن للعالم مختبره فنفسي هي مختبري . وإن أمضى العالم في مختبره بضع ساعات من يومه، فنفسي معي في الليل والنهار، وأنا أجري فيها اختباراتي في كلّ دقيقة من حياتي . وهي تسجّل كلّ ما أختبره بدقّة أين منها دقّة الأجهزة الكهربائيّة والالكترونيّة .

خلاصة القول إن عقيدة تكرّر الاختبار بتكرّر الأعمار بغية المعرفة الكاملة والحريّة المثلى باتت الركيزة الكبرى التي تقوم عليها فلسفة حياتي من بعد تلك "المصادفة "التي جمعتني برفيقي الاسكتلندي وقادتني إلى الحوار الذي جرى بيني وبينه . فالحياة أكثر من مهزلة تبتدىء في المهد وتنتهي في اللحد لتعود فتجدّد، اما في غبطة أبدية أوفي عذاب أبدي، أو لتمّحي بالموت وكأنها لم تكن [87].

ما كنا لنسوق هذا الشاهد بهذا التوسع لو لا ما رأينا فيه من أهمية في تعريفنا بمبدأ أساسي بنى عليه نعيمة أدبه وحياته من بعد، ولو لا ما رأينا فيه من إشارات صريحة إلى أهمية الطريق النفسية في المعرفة وقصور العقل دون مجاهل وأغوار لم يستطع إدراكها يقينا، فراح يخبط فيها تخمينا، ولو لا ما رأينا فيه من وقوع نعيمة على ضالته في ما كان ينشده من تآلف بين عقله وعاطفته، وفي ما كان يرومه من

87) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص.ص. 46 – 48.

وضع حد للصراع الدائر داخل نفسه بين المثال والواقع وبين الروح والجسد، ولعلّ ما يزيدنا تأكدا من ذلك أن صاحبنا أقام على مذهبه هذا لم يحد عنه وحينما عرّفه أخوه" أديب "بالمذهب الماســوني، وأدخله محفل والا والا الماسوني ، فاطلع على مبادئه وتدرّج في مراتبه الأولـــى، لــم يطل مقــامه في هذا المذهب بعــد أن أحس أنه أخذ ما يهمّه من لباب الماسونية فانفصل عن محافلها لانه لم يكن يحفل بقشورها [88].

ولا مندوحة - لمن أراد الحديث بايجاز عن حياة نعيمة -من أن يشير إلى انتقاله بداية من 1916 إلى نيويورك ليكون قريبا من خلاّنه في الفكر والرؤية، وإن قطعت عليه الحرب العالمية الأولى ذلك القرب، فباعدت بينه وبين رفاقه حينما دعي إلى الانضمام إلى الجيش الأمريكي (1917) ورحل- في هذا السياق -إلى فرنسا وقد شارفت الحرب نهايتها فلم يشهد من أهوالها إلاّ النزر القليل، غير أن انخراطه في الجيش الأمريكي مكّنه من الدراسة في بعض الجامعات الفرنسية بضعة أشهر، عاد إثرها إلى" الدردور الرهيب[89]"، نيويورك، ليشارك في جبهة جديدة، هي جبهة النهوض بالأدب والعمل على بعث "الفنون "من رمادها، ولكن "الفنون "لم تكن كطائر الفينيق، وإذا بالجبهة تنتقل إلى صفحات" السائح"، يخوض غمارها مع رفاقه، وكانوا فئة قليلة العدد استقرّ رأيها، بعد أن خاب ظنها في مواصلة المعركة ضمن جمعية سرّية هي" س-ح[90]"على إنشاء جمعية أدبية كنا تعرّضنا بالحديث لملابسات نشأتها، وإذا بصاحبنا ينتخب" مستشارا "للرابطة القلمية وأمينا لسرها مكلّفا بتحرير دستورها وتسجيل وقائع اجتماعاتها ساهرا مع جبران على توجيه نتاجها الوجهة التي تضمن انبعاث الأدب العربي وقد طال سباته، حريصا على استمرار نشاطها، وقد تواصل ذلك النشاط - في إطار تلك الجماعة - إلى موت جبران سنة 1931 ، وعودة نعيمة إثر ذلك- سنة – 1932 إلى لبنان، ليبدأ المرحلة الثالثة من عمره، وهي مرحلة اثمار - فيما نرى -بعد مرحلتي

88) المصدر السابق، ص.ص. 59 – 64، فصل بعنوان : ماسوني.

89) هي تسمية نعيمة نفسه في بعض فصول "سبعون" المرحلة الثانية، ص. 65.

90) هي جمعية "سوريا الحرّة" على ما يذكره نعيمة، المصدر السابق ص. 41.

التكوّن، ولمّا كان هذا الاثمار في المرحلة الثالثة نثرا، فاننا لن نتوقف عنده كما أننا لن نتوقف عند هذه المرحلة الأخيرة من حياة نعيمة لأنها غير متصلة بما نحن فيه من الحديث [91].

وإذا ما انتقلنا إلى النظر في الشعر الذي قرضه نعيمة زمن كان في المهجر، وجدناه قليلا، فهو لم ينظم بالعربية إلاّ ثلاثين قصيدة جمعها في" همس الجفون " وأضاف إليها أربع عشرة قصيدة أخرى نظمها في الأصل بالانجليزية ثم عرّبها بنفسه، ونشر جميع ذلك للمرّة الأولى سنة 1943.

ونقتصر- في هذا المدخل - على بعض الاشارات إلى شعر نعيمة باللغة العربية، ريثما نعود إليه وإلى شعر أصحابه من الرابطة في بابه من هذا الحديث، فنقول إن صاحبنا قد أرّخ جميع قصائده، وفي ذلك ما يساعد الباحث على تتبّع أطوار شعره وتبيّن مدى تطوّره من ناحيتي الكيف والكمّ، وإذا قصرنا الحديث على الجانب الثاني رأينا أن نعيمة كتب سنة 1917 ثلاث قصائد، وكتب اثنتين سنة 1919، وثلاثا سنة 1920 ، واثنتين سنة 1921 وعشرا سنة 1922وخمس قصائد سنة 1923 [92] وقصيدتين سنة 1924 وواحدة فقط سنة 1925 وأخرى سنة 1926 وأخيرة سنة 1928، واللافت للنظر أن نعيمة بدأ يكتب شعره باللغة الانجليزية سنة 1925، وهي الفترة التي تقلصت فيها كتابته الشعر باللغة العربية، وقد توقف عن الكتابة الشعرية سنة 1930، وانثنى يكتب النثر بقية حياته، ولكن اللافت للنظر أيضا أن صاحبنا كـــتب نصف شعره –من حيـــث عدد القصائد - بين سنتي 1922 و1923، أي بعد أن تمرّس بالنقد وكتب فيه فصولا عديدة أبان من خلالها عن مفهومه للادب ورؤيته الشعر حدا ووظيفة والشاعر ماهية ودورا، وقد كان احسان عباس ويوسف نجم على حق حينما سألا " : لماذا انثال عليه الشعر عام 1922

---

91) توسع نعيمة في ذكر أحداث حياته في هذه المرحلة، في "سبعون" (المرحلة الثالثة) – بيروت، مؤسسة نوفل، ط. 4، 1972، 225 ص.

92) خلافا لما ذهب إليه إحسان عباس ويوسف نجم في : الشعر العربي في المهجر، أمريكا الشمالية، ص. 191، وقد جاء فيه : "ولا يفوتنا أن نلحظ نسبة النتاج الشعري عند نعيمة، فمن ثلاث قصائد تحمل تاريخ سنة 1917 وقصيدتين سنة 1919 وثلاث سنة 1920 وقصيدتين سنة 1921 ارتفع نتاجه إلى تسع سنة 1922 وست سنة 1923.

[93]ولئن لم تكن الإجابة " على هذا السؤال يسيرة، فانه يمكن - مع ذلك -أن نذهب -تخمينا -إلى أن الرجل قد سعى -من خلال أشعاره -أن يطبّق المبادئ التي نادى بها في نقده حتى لكأنه يضع تلك القواعد النقدية وتلك الرؤى التي نادى بها وتلك المواقف التي دعا إلى أن تكون في الشعر أو إلى أن يصدر عنها الشاعر، على محك الممارسة والتطبيق كأنه يحمل الناس على أن يروا في شعره وفاء للمنهج الذي نادى به ولعلّ ما يؤيد ما نذهب إليه أن صاحبنا لم يكن يرضى أن يخوض بشعره في كل موضوع، لأنه -عنده -لا يكون إلاّ استجابة لصوت عميق في النفس، فقصره على حديث النفس والتأمل" يسترسل وراء الخطرات النفسية غير مسحور برنين اللفظة وروعة التشبيه، غير مأخوذ إلاّ بصورة الاحساس ودقته وقدرته على الانطلاق "[94].

ومهما يكن من أمر، فلا اختلاف بين الدارسين في أن نعيمة نظم أغلب شعره في ظل" الرابطة القلمية"، وإن كانت شهرته فيها تتصل بما كتبه من النقد أكثر من ارتكازها على ما قرضه من شعر، إذ أن شهرة كتاب"الغربال" – وهو جماع الفصول النقدية التي كتبها نعيمة فيما بين 1913 و 1922 – طغت على مجموعته الشعرية" همس الجفون "، خاصة أنه سيقتصر في جانب الشعر على تلك المجموعة في حين كانت كتاباته النثرية- خاصة في المرحلة الثالثة من حياته - غزيرة، وقد وجّهها إلى التأمل والاستغراق فيه، وإلى ما ينشأ عن ذلك من رؤى قريبة من التصوّف والزهد، حتى سُمّي ب"ناسك الشخروب"، ولعلّ الشعر لم يكن ليحتمل تلك النزعة، لما في طبيعة القول الشعري من تركيز وإيحاء لعلّهما لا يستجيبان لمقتضيات تحليل المواقف وتبيان الرؤى واستجلاء مكامن النفس والتفلسف.

3 – إيليا أبو ماضي (1889 – 1957) : ولد أبو ماضي في قرية المحيدثية (قرب بكفيّا) بلبنان، سنة 1889 ، وقد هاجر أوّل أمره إلى مصر سنة

---

93) المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.

94) المرجع نفسه، ص. 178.

1900، واشتغل في الاسكندرية بالتجارة، وأقبل" يطالع بنهم كلّ ما يقع إليه من شعر المحدثين والأقدمين، تساعده في ذلك ذاكرة حادة وميل فطري قوي إلى اللغة وفنونها والقريض بنوع أخصّ، وكان من الطبيعي أن تقوده مطالعاته إلى المتنبي وأبي تمام وأن يتسلطّ ذانك العملاقان على ذهنه وقلبه ثم أن يدغدعا مواهبه الفنية " [95].

وانبرى أبو ماضي يقرض الشعر وهو مايزال فتى، عدته في ذلك فطرته الشعرية وخصب قريحته، وبعض الاطمئنان إلى"رضى سيبويه والخليل عن معارفه اللغوية والعروضية[96]"دون أن يكون وافر الحظ من الذوق الفني الذي يصقله التمرّس بالشعر ويقوّي أوده الاطلاع على التجارب الشعرية المختلفة، وقد مكث أبو ماضي في مصر الى سنة 1911، وهي السنة التي نزح فيها الى الولايات المتحدة، بعد أن نشر مجموعته الشعرية الأولى، وكان عنوانها: " تذكار الماضي"، وهي مجموعة أثارت انتقادا شديدا بسبب خلوها من" الفن والذوق وسائر الصفات التي ميّزت شعر أبي ماضي فيما بعد[97].

واستقرّ أبو ماضي عند وصوله إلى الولايات المتحدة في مدينة سنسناتي، وظل بها الى سنة 1916 ، وقد واصل أثناء هذه الفترة كتابة الشعر ونشره في بعض الجرائد، وخاصة منها" مرآة الغرب "و"زحلة الفتاة"، وكان– وقتئذ" - ينظم الشعر وأقصى ما يصبو إليه أن يأتي شعره محاكاة لشعر البارودي وشوقي وحافظ والمطران من المحدثين، أو لشعر البحتري وأبي تمام والمتنبي من القدامى . فكان ينظم القصيدة من خمسين بيتا وأكثر على قافية واحدة ، وفي موضوعات مبتذلة، ومن غير أن يأتي بأيّ جديد في المعنى وفي التصوير، وفي التزام الصدق مع نفسه ومع القارئ، والأمانة للحياة حتى في أبسط مجاليها "[98].

---

95) ميخائيل نعيمة، في الغربال الجديد، بيروت، مؤسسة نوفل. 1972، ص. 138.

96) المصدر نفسه، والصفحة ذاتها.

97) المصدر نفسه، ص. 139.

98) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص.ص. 145 – 146.

وترك أبو ماضي التجارة سنة 1916 ورحل إلى نيويورك فاشتغل محرّرا في" مرآة الغرب"، ولم يهجر الشعر ولا نسي أنه شاعر، فواصل قريضه، وكانت له في نيويورك فرصة الالتقاء بجمع من الأدباء الناشئين منهم الريحاني وجبران ونسيب عريضة وعبد المسيح حدّاد وندرة الحداد، كما تعرّف نعيمة عندما التحق بالجماعة، فكانوا يعقدون جلسات متنوعة المشارب، كان بعضها للحديث في الأدب والشعر، وقد قال نعيمة: " وإني لأذكر جلسات كثيرة جلستها وإياه ومدار حديثنا الشعر[99]"، ولم يكن الوفاق سائدا دوما بين الرجلين، بل لعلّ العلاقة بينهما بدأت بالاختلاف حول مفهوم الشعر ودوره ومجاله، ولنا في "سبعون"أخبار متفرقة يرويها نعيمة في هذا الصدد ، منها قوله: " كان إيليا قد سبقني بقليل إلى نيويورك عام 1916 فاتخذ له عملا في جريدة" مرآة الغرب"، ومسكنا في بروكلن .وذات ليلة من خريف ذلك العام دعاني لتمضية السهرة في غرفته . وهناك راح يقرأ لي ديوانه الأول المطبوع في مصر . وقد قرأه من أوّله إلى آخره . وعندما لم يسمع منّي كلمة تقدير أو إعجاب التفت إليّ وقال :

- ما رأيك؟ قلت :

- هذا شعر يحدّثني عن سليقة قويّة، وذاكرة حادة، ومهارة في رصف الكلام والقوافي، وضبط الأوزان، ولا شيء أكثر من ذلك .

- وما تريد أكثر من ذلك؟

- أريد أن يدخل الشعر نفسي فيبعث فيهاإمّا القلق، أو الدهشة، أو الوحشة، أو الغبطة، أو الحزن، أو الشك، أو اليقين، أو النشوة بلمحة شاردة من الجمال، أو كلّ هذه مجتمعة (...) أريده أن يزيد في ثروتي الروحيّة والجماليّة بما فيه من قوّة الروح والجمال لا أن يثير إعجابي بما فيه من متانة السبك وبراعة الصناعة وحسب"[100].

---

99) نعيمة، في الغربال الجديد ص. 140.

100) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 146.

وقد نتجت عن هذه اللقاءات التي كانت تنعقد بين أبي ماضي وأولئك الأدباء الناشئين، بداية تحوّل في شعر صاحبنا تعود إلى" اختمار موهبته بالخميرة الجديدة "، ولعلّ تلك الخميرة - وقد بدأت تفعل فعلها فيه -هي التي جعلت مجموعته الثانية ديوان أبي ماضي الصادرة سنة 1919 "مزيجا غريبا من القديم والجديد وإن شئت فقل جاء ديوانا" مخضرما"، فإلى جانب المديح الذي درج عليه الشعراء في العصور الخوالي على أبواب الخلفاء والأمراء والأثرياء، وإلى جانب الرثاء الذي رثت ديباجته، وخلقت ألوانه، وإلى جانب القصائد الوطنية التي لا تتعدى الفخر والندب والتنديد، تطالع في الديوان شعرا مشرقا بألوان لا عهد بها للشعر القديم وفي قوالب مبتكرة، وموضوعات تترقرق فيها الحياة صافية جذابة " [101].

ولئن لم يكن أبو ماضي حاضرا في الاجتماع التأسيسي الذي انبثقت عنه الرابطة القلمية (20 أفريل 1920) فانه سرعان ما انضمّ إلى الجماعة، وقد ارتبط بهم من قبل واتبع منهجهم وأصبح يرى ما يرون في الأدب تصوّرا ووظيفة وصياغة وكان" أول أثر أحدثه فيه اتصاله بالرابطة [متمثلا] في تحوّله بالقصيدة من هيكل صناعي مجرّد إلى قوة عضوية نامية ، فأصبحت القصيدة لديه كلاّ كاملا ذا طول معيّن ووحدة واحدة وحياة متدرجة نامية " [102]. وازداد التحوّل في شعر أبي ماضي وضوحا مع تواصل العلاقة بجماعة الرابطة، وخاصة نعيمة، ناقد الجماعة ومستشارها ومرشدها، ويبدو ذلك واضحا في المجموعة الثالثة التي نشرها زمن نشاط الرابطة، وهي مجموعة" الجداول" (نشرت بنيويورك سنة 1927) وقد علّق نعيمة على هذا التحوّل فقال " : لقد استحال أبو ماضي من شاعر قصاراه أن يجيد تقليد القدماء إلى شاعر يغمس قلمه في قلبه، وإلى مفكر يتفقد زوايا نفسه وما فيها من خبايا، ويعرف كيف يقترب من الحياة بعين الشاعر وفكر الفيلسوف، فلا يذهب بعيدا في التفتيش عن موضوعاته ، فهي موفورة في نفسه وفي كل ما حواليه " [103].

---

101) نعيمة، في الغربال الجديد ص. 145.

102) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 145.

103) نعيمة، في الغربال الجديد ص. 145.

وتواصل شعر أبي ماضي- بعد ذلك -على هذا النسق نفسه، فأصدر مجموعة رابعة بعنوان" : الخمائل"، سنة 1940. .

وقد ذهب الناقدان إحسان عباس ويوسف نجم إلى أن شعر أبي ماضي مرّ بأدوار ثلاثة،" دور التقليد ودور القلب ودور العقل (...) فدور التقليد لا يدل الشعر [فيه] على شخصية أبي ماضي الحقيقية ولا على نفسيته الاجتماعية ولا حتى على مشاعره الرومنطقية، أما دور القلب فيشمل كل شعر قاله وهوغارق في غمرة النزعة الرومنطقية، مسحور بالاحلام والرؤى، فاذا زحف إليه الأثر العقلي وأخذت الأشياء تفقد تلاوينها الحالمة ورؤاها الخلابة، وقع الشاعر في مسقط ضوء واضح من المفهومات الاجتماعية إلا أن هذا الدور (...) كانت حدة العاطفة تملك زمامه وتتحكم في توجيهه " [(104)].

ومهما يكن تقسيمنا لشعر أبي ماضي، فقد أجمع النقاد على أن شعره قد تحوّل باتصاله بجماعة الادباء الناشئين الذين كوّنوا الرابطة القلميّة، ولعلّ مظاهر التحوّل في شعر أبي ماضي- إذا ما قارنا مجموعته الثانية بالثالثة - تتجلى في خروجه عن هيكل القصيدة التقليدي إلى ما سمّاه النقاد بالوحدة العضوية، حتى أصبحت قصيدته فروعا تتدرج عن أصل وتنمو متناغمة ليستكمل الأصل صورته، وسنعود إلى تفصيل الحديث في ذلك عند التعرّض إلى مظاهر التجديد في شعر جماعة الرابطة القلمية.

وما من شك في أن أبا ماضي أغزر جماعة الرابطة القلمية إنتاجا شعريا، وما من شك أيضا في أن أبا ماضي ما كان ليتخذ الوجهة التي اتخذها لو لم يلتق بأولئك الأدباء الذين غيّروا الكثير ممّا كان استقرّ في ذهنه من تصوّر للشعر ووظيفته وطرق صياغته حتّى أن نعيمة رجع- في كتابه سبعون – (المرحلة الثانية) مرّة بعد مرّة ليؤكد هذا التحوّل في شعر أبي ماضي، منطلقا في ذلك أحيانا من التعليق على شعر أبي ماضي في" ديوان أبي ماضي، الجزء الثاني "الذي صدر عام 1919 كما ذكرنا، بتقديم جبران، ونقتطف من كلام نعيمة- في هذا السياق –

---

104) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 136.

قوله " : ولكي تعرف أي انقلاب هو الانقلاب الذي حدث في شاعرية"أبو (كذا) ماضي، بعد اتصاله بالثورة على الجمود والتقليد ، حسبك أن تتصفح ديوانه الذي نحن بصدده، فأول ما يطالعك فيه رسم لتاجر لبناني في نيويورك تبرّع للشاعر بتكاليف طبع الديوان، ولذلك سجّل له في صدر الديوان " إهداء "لا يختلف في نسجه بشئ عن شعر المداحين الذين كانوا يقفون على أعتاب الأمراء والخلفاء، ففيه الغلوّ في الاعتداد بالذات والاغراق في المدح والتزلف : [كامل].

أنت امرؤ صاغ المهيمن روحــه   من جــوهرين اللطــف والحريــه

لك همّــة مثــل الزمــان كبيــرة   ويــد كمنــسكب الغمــام ســخيّةْ

(...) فما أبعد هذا" الشعر "عن الشعر الذي جاء به فيما بعد إيليا أبو ماضي في" الجداول "و"الخمائل !"حتى لتكاد تجزم بأن قائل هذا هو غير قائل هذاك . ثمّ إن روح الشاعر، وقد جرفتها النزعة الجديدة، باتت تخجل بالزلفى من أيّ نوع وفي أيّ مناسبة، وتعتبرها حطّا من كرامتها وتحقيرا لفنّها . وذلك كسب كبير للشعر والشاعر معا "[105].

إلاّ أن أبا ماضي- إلى جانب ما ذكرنا-قد اختصّ بلون من الشعر لعلّه لم يكن غالبا على شعر الجماعة، وهو ذلك الشعر الداعي إلى التفاؤل والابتسام رغم ما قد يلقاه الانسان من عنت الدهر وظلمه، وإن كان هذا الشعر على بعض الصلة بالنزعة الانسانية التي ستبدو في شعر جماعة الرابطة، وإن كان هذا الشعر أيضا غير غريب عن المنحى الرومنطيقي الذي سيكون شائعا في شعر الرابطيين.

وليس هذا اللون من الشعر كل شعر أبي ماضي، ففي شعر أبي ماضي أيضا حيرة وتساؤل يتخللان الكثير من شعره: حيرة تتصل بالأصل والمعاد، وتساؤل عن منزلة الانسان في الكون وعن علاقته بأخيه الانسان، ولعلّ هذا التساؤل وتلك الحيرة سيقضّان مضجع أبي ماضي، فيسعى إلى الافلات منهما بذلك التفاؤل وبتلك الدعوة إلى الابتسام" مادام بينك والرّدى شبر "وإلى المحبة والتآخي.

---

105) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص.ص. 147148.-

وقد امتدت الحياة بأبي ماضي إلى سنة 1957 ، ولكن يبدو أن الصحافة شغلته عن الشعر، خاصة بعد أن ترك التحرير في" مرآةالغرب "وأسس مجلّة شهرية هي" السمير[106]"، كانت متواضعة قليلة الانتشار، أول أمرها، ثم صارت، بعد أن حولّها صاحبها إلى جريدة يومية، ذات انتشار واسع،" فكانت السبب في انتشاله من ضيق العيش إلى شئ من البحبوحة في آخر حياته "[107].

4 - رشيد أيوب : بسكنتا- لبنان 1872 - ؛ بروكلن – نيويورك1942 –

هو أكبر أعضاء" الرابطة القلميّة "سنّا، وأسبقهم هجرة إلى العالم الجديد، وقد ذكر نعيمة أنه" هجر بسكنتا عام 1889 ولم يكن له من العمر أكثر من سبع عشرة سنة، وقد ولد في أسرة ميسورة فساعده ذلك على أن يتزود لهجرته بشئ من المال وبشئ من الدرس حصله في ثلاث من المدارس الداخلية في زحلة والشوير وقرنة شهوان، وكان من الطبيعي، وفطرته فطرة شعرية، أن يكون تحصيله في اللغة العربية وتراثها الشعري أوفر بكثير من تحصيله في أي لغة[108].

غير أن نادرة جميل السّراج ذكرت- وتبعها في ذلك إحسان عباس ويوسف نجم . أنه هاجر سنة 1889 إلى باريس فمكث بها ثلاث سنوات انتقل إثرها إلى مدينة مانشستر ببريطانيا العظمى، ثم هاجر إثر ذلك إلى الولايات المتحدة[109] كما يذكر نعيمة - في موضع آخر -أن رشيد أيوب " لم يعد إلى بسكنتا غير مرة واحدة، ولفترة جدّ قصيرة، كان ذلك في مطلع هذا القرن ومن بعدها عاد الى الولايات المتحدة حيث استقر في الجنوب، في مدينة" نيوأورليانز "من ولاية لويزيانا "[110].

ومهما يكن من أمر هجرته، فاننا لم نجد عند مختلف الدارسين حديثا عن تأثره بالأدب الفرنسي ولا عثرنا على إشارة إلى معرفته اللغة الفرنسية، ثم إن

---

106) صدر العدد الأول منها يوم 15 أفريل 1929، على ما تذكره نادرة جميل السراج، الرابطة القلمية ص. 328، وفيه تذكر أيضا أنها مجلة نصف شهرية.

107) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص.ص. 172.

108) نعيمة، في الغربال الجديد ص. 172.

109) نادرة جميل السراج، شعراء الرابطة القلمية، ص. 340، إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي بالمهجر، ص. 229.

110) نعيمة، في الغربال الجديد ص. 172.

السرّاج لم تذكر- ولا ذكر إحسان عباس ويوسف نجم أيضا -المرجع المعتمد فيما ذهبوا إليه من هجرة الرجل إلى فرنسا قبل هجرته إلى الولايات المتحدة، وإذا أضفنا إلى ذلك ما هو شائع بين الناس من معرفة نعيمة أصحابه في الرابطة معرفة دقيقة عميقة، كان ميلنا إلى الأخذ بقول نعيمة أشد من ميلنا إلى مسايرة سواه في هذا الباب .

ولئن لم نكن نعرف على وجه الدقة تاريخ انتقال رشيد أيوب من سنسناتي بلويزيانا إلى مدينة نيويورك، فان ما لا يتطرق إليّه شك أنه كان بها سنة 1916، وهي السنة التي التقى فيها بنعيمة، وقد علّق نعيمة على هذا الحدث بقوله" : وتشاء الاقدار، وإن أنا ولدت في بيت لا يبعد عن بيت رشيد أكثر من ثلاثمئة متر، أن لا التقيه قبل العام 1916 ، وأين؟ في بابل القرن العشرين- في نيويورك، وكنت قبل أن آتي نيويورك قد وقعت غير مرّة على اسمه في الصحف العربية المهجرية، وعرفت أنه شاعر، وكان هو كذلك قد اطّلع على مقالاتي النقدية في مجلة" الفنون" وجريدة" السائح "[111].

جمع رشيد أيوب شعره إلى سنة 1916 ونشره في ديوان" الأيوبيات" وهو ديوان إلى التقليد والنظم أقرب منه إلى الشعر، " ثم قامت الرابطة القلمية، فاذا قيامها يغدو الحد الفاصل في نتاج ثلاثة من شعرائها هم رشيد أيوب وإيليا أبو ماضي وندرة حداد[112]". وقد أثمرت صلة شاعرنا بالأدباء الناشئين، أعضاء الرابطة منذ الفترة السابقة تأسيسها - تحوّلا لا يمكن انكاره، وهو تحوّل قد ظهر في ديوانيه اللا حقين،" أغاني الدرويش " (نيويورك 1928) و"هي الدنيا" (نيويورك[113] 1940)، ولعل في ذلك تفسيرا لقول نعيمة" إن الديوانين الأخيرين

111) نعيمة، في الغربال الجديد ص. 173.

112) المصدر نفسه، والصفحة ذاتها.

113) في كلام إحسان عباس ويوسف نجم (الشعر العربي في المهجر) اضطراب : فهما يؤرخان نشر "هي الدنيا" عام 1942 بالصفحة 229، وبعام 1939 بالصفحة 235، والصواب ما أثبتنا.

يمثلان صاحبهما كما عرفته، وكلاهما ممهور بروح الرابطة إلى حدّ بعيد، فكأن الذي نظمهما غير الذي نظم" الأيوبيات "[114].

وإذا ما عدنا بالحديث إلى بعض تفاصيل حياة الرجل، ذكرنا أنه كان من عائلة ميسورة وأنه أصاب- عند إقامته بلويزيانا تاجرا -قسطا غير قليل من النجاح، اجتمعت له به ثروة شجعته على النزوح إلى نيويورك، طمعا في"جو تتضوّع فيه رائحة الأدب العربي (...) فلقي ضالته في رهط من أدباء العربية في نيويورك، إلاّ أنه فقد الصبر على معالجة التجارة فطلّقها(...) [إذ أن] روحه ما كانت في التجارة ولا كان قلبه في المال، فقد كان المال يتسرّب من جيوبه تسرب الماء من بين أصابع اليد،لأن الحياة ما وهبته شيئا من حرص النملة وأغدقت عليه الكثير من شغف الجندب بالغناء، وتلك في الغالب هي حالة الشعراء مع دنياهم [115].

فممّا لا شك فيه - إذن - أن شاعرنا عاش في نيويورك في شظف وفقر، ولّدا في نفسه الكلِفَة بأطايب العيش ولذائذ الحياة حسرة، جعلته دائم الشكوى من الجفاء بينه وبين الدولار، كما جعلت التشكي يستأثر بقسم وافر من شعره، وأورثته إحساسا بالحرمان مال به إلى شئ من الزهد واللامبالاة، كان على الارجح نتيجة الحاجة لا العفة، وقد كان لذلك أثر واضح في شعره أيضا، إذ كان أشد من سائر رفاقه إحساسا بالغربة وتوقا إلى الرجوع إلى الوطن وحبا في العزلة والهروب من المحافل، ليبني لنفسه قصرا خياليا بعيدا ينقذه من همومه أو ليغرق في ذكريات الطفولة وربوع الوطن، فاذا بنا نكاد نحس في كل قصيدة بما كان يحس رشيد أيوب من الضياع من جهة ومن الأمل بالعودة من جهة ثانية، فظل شعره يتردّد بين الشكوى والألم والحسرة، يلتمع فيها من حين لآخر نور بعيد يلاحقه الشاعر ولا يدركه.

وقد أجمل نعيمة - في تقديمه للطبعة الثانية من ديوان أغاني الدرويش، سنة 1959 - الحديث عن شعر رشيد أيوب فقال: " ما كان رشيد أيوب من الشعراء

---

114) نعيمة، مقدمة الطبعة الثانية من مجموعة : أغاني الدرويش، (1957)، ص. 12، وقد صدرت هذه الطبعة الثانية ببيروت، دار صادر، 1959.

115) المصدر نفسه، ص.ص. 1011-.

الذين تبهرك في نظمهم فخامة اللفظ وبريق الطلاء ورنة القافية وبراعة الاستهلال ولكنه كان شاعرا يعرف قيمة الشعر كفنّ سماوي فلا يسخّره لأغراض دنيوية، وكان ذا قلب رقيق صادق حساس، فجعل من شعره ترجمانا أمينا لقلبه، فما تبذّل في مديح ولا تصنّع في رثاء ولا تكلف غزلا في حبّ ما اكتوى بناره (...) وكانت له - إلى جانب العاطفة الرقيقة الصادقة مقدرة لا يستهان بها على الوصف والتصوير (...)وإذا لم يترك رشيد أيوب في الدنيا " دويّا كأنما تداول سمع المرء أنمله العشر "فحسبه، وهو أخو الحسرات والحنين والذكريات، أن يكون قد غنى حسراته وحنينه وذكرياته بألحان بينها وبين الدوي مثّل ما بين شدو البلبل السجين وهدير البحر الهائج " [116] ذاك هو رشيد أيوب، الشاعر الدرويش الشاكي الذي سعى إلى أن يعوّض بشعره ما لم يستطع تحقيقه وإدراكه في حياته اليومية، وقد امتدت به الحياة سبعين عاما، قضى إثرها بنيويورك سنة 1942.

5 - نسيب عريضة: (حمص ، سوريا ، - 1887 بروكلن ، نيويورك1946)

ولد نسيب عريضة من أبوين مسيحيين أرتوذكسيين، ونشأ بحمص، وفيها تلقى دروسه الابتدائية بالمدرسة الروسية، ثم انتقل سنة 1900 إلى مدرسة المعلمين الروسية بالناصرة، قبل أن يلتحق بها نعيمة بسنتين، وقد انعقدت بوادر الصداقة بينهما منذ هذه الفترة، وقد وجد نعيمة في نسيب عريضة ما جذبه إليه" بفضل ما أنس [...] فيه من دماثة في الخلق واتزان في العقل وطهارة في القلب واللسان وذكاء في الذهن إلى وداعة في النفس وطبع مسالم يكره الضغينة والخصام، وميل (...) إلى المطالعة والتحصيل " [117].

وقد أمضى نسيب عريضة بمدرسة المعلمين الروسية بالناصرة أربع سنوات، "وكان الأول بين رفاقه في صفه. فاختارته المدرسة للسفر إلى روسيا ومتابعة دروسه هناك على نفقة الجمعية الامبراطورية الفلسطينيّة "[118] غير أن الحرب التي نشبت تلك السنة (1904) بين روسيا واليابان حالت دون سفره، فعاد

---

116) نعيمة، مقدمة أغاني ط. 2، بيروت، دار صادر، 1959 ص.ص. 1 – 24.

117) نعيمة، في الغربال الجديد ص. 96.

118) المصدر نفسه، والصفحة ذاتها.

ليقضي سنة خامسة بتلك المدرسة على أن يسافر إثرها إلى روسيا، ولكن أباه اختار له أن يلتحق ببعض أبناء عمّه الذين سبقوه إلى نيويورك واشتغلوا بالتجارة فأصابوا منها بعض النجاح، فهاجر إلى نيويورك تلك السنة(1905) والتحق بأبناء عمّه، فاشتغل معهم" ماسك دفاتر"، بيد أنه كان أشد ولعا بالأدب والشعر منه بالحسابات والأسعار والبضائع فكان يصرف أوقات فراغه في الجناح الشرقي من مكتبة نيويورك في المطالعة ومحاولة القريض، وكان لذلك" أوسع إخوانه في "الرابطة " اطلاعا على أخبار العرب وآثارهم[119]"حتى دعاه بعض أصدقائه"دائرة المعارف "لسعة اطلاعه ولكثرة ما وعى من الأدب والأخبار والنوادر، وكان من الطبيعي- والحالة تلك -أن ينصرف عن التجارة ويتنكب عنها إلى الأدب، فأسس، سنة 1912 مطبعة "الاتلنتيك"، وهي المطبعة التي صدرت عنها- بداية من 1913 – مجلة "الفنون"، تلك المجلة التي كان لها شأن عظيم ودور خطير في جمع تلك الثلة من الفتيان الذين أسسوا- فيما بعد "الرابطة القلمية"، حتى أن نعيمة عقد فصلا في كتاب" سبعون" (المرحلة الثانية) للحديث عن أول عدد وصله منها، فجعل له عنوان : "أول الغيث[120]، ورأى في الفنون" البشارة (...) بالانبعاث الذي (كان) يترجاه لبني قومه[121]"، وحاملة اللواء في المعركة من أجل التجديد.

غير أن الفنون لم تصمد طويلا، ولقيت تلك الانطلاقة صدمة قوية بعد عشرة أعداد من المجلة . فاحتجبت، إذ كانت نفقاتها تفوق دخلها، وكان المشتركون يتلكؤون في دفع اشتراكاتهم، فكان توقفها صدمة عنيفة لنسيب عريضة، وقد كتب إلى نعيمة بتاريخ 15 ماي/أيار 1914 ، يقول" : إني كالميت أيها الحبيب، ولا ينقصني إلاّ من يرثيني بالقصائد المعتاد عليها القوم، لقد خسرت معركتي وسقطت آمالي حولي قتلى "[122].

119) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 170.

120) المصدر السابق، ص.ص. 28 – 34.

121) المصدر السابق، ص. 29.

122) المصدر السابق، ص. 32.

ولكن نسيب عريضة لم يستسلم ، فعاد منذ 1915 يحاول بعث" الفنون" من رمادها ، غير مدّخر أي جهد في ذلك ، فكان حينا يروم تأسيس شركة لطبع المجلة وكان حينا آخر يرغب في أن تتولىجمعية س .ح . (سوريا الحرة) السريّة، مساعدته في مشروعه، وقد استطاع آخر الأمر أن يعيدها إلى الحياة سنة 1916 فداخله برجوعها سرور عظيم، وكتب إلى نعيمة في 1916/4/5 يقول :

"الآن شعرت بتغيير عظيم في حياتي وصرت أحيا وأحب الحياة. وقد نفضت غبار خمولي وسآمتي . فساعدني الآن يا أخي بما تستطيع . واعلم بأنّك تبني معي ولست أنا الباني وحدي . فلنتعاون لعلّنا نبني شيئا جديدا في تاريخ الآداب ولعلّ صوتنا هذه المرة لا يخفت كالمرة السابقة "[123].

إلاّ أن" الفنون "لم يمض عليها عامان حتى لفظت أنفاسها، رغم محاولات جبران احياءها (وكان نعيمة وقتها في الجبهة في فرنسا، مع الجيش الأمريكي) فأقلع نسيب عريضة كما أقلع جبران ونعيمة- بعد عودته من الخدمة العسكرية إلى نيويورك - عن محاولة بعثها، مكتفين" بالسائح"، وعاد نسيب عريضة إلى التجارة حينا والتحرير في" السائح "أو" الهدى "أو" مرآة الغرب "حينا آخر، ولكن مختلف تلك الأعمال التي تعاطاها شاعرنا لم تكن تمكنه من تجاوز الكفاف، بل من سدّ الرمق أحيانا، أضف إلى ذلك أن حياته شهدت حدثين كان لهما أثر بليغ في حياته، وفي انتاجه الشعري: أما الحدث الأول فموت أخيه" سابا "في عنفوان شبابه بعد الحرب العالمية الأولى، وهو حدث أدى إلى غرق نسيب عريضة في حزن وفي أسى عميقين ، فخبا في عينيه بريق الحياة والأمل، وألحت عليه فكرة الموت حتى لكأنه قضى بقية حياته ينتظره، (وقد بدا ذلك في شعره أيضا) وأما الحدث الثاني فعدم انجابه أطفالا بعد أن تزوج من أخت عبد المسيح وندره حداد، فزاد ذلك في وحشة نفسه، وفي انكماشه على ذاته كما يقول نعيمة، وزاد" نظراته الهادئة "عمقا وحزنا، وحركاته بطءا واتزانا، وما من شك في أن ذينك الحدثين كانا – إلى جانب ضيق ذات اليد -حقيقين بجعل ذلك الذي " كان يحب الأكلة الطّيبة والكأس

123) المصدر السابق، ص. 55.

المشعة[124]"على جانب كبير من الانطواء والوحشة، كما كان كل ذلك حريًا بزرع نزعة من التشاؤم واليأس المرير في نفسه، وبحمله على التمرّد على الحياة، إذ "كان حزنه على شقيقه المتوفى في ربيع حياته ثم مآسيه الروحية والمادية الكثيرة التي عقبت احتجاب" الفنون "قد هدت جسمه "[125].

ولم يخلّف نسيب عريضة ، عندما قضى نحبه في الخامس والعشرين من مارس / آذار 1946 إلاّ ديوانا واحدا منشورًا هو" الأرواح الحائرة "، وإن كان نعيمة يذكر أن له " آثارا شعرية غير"الأرواح الحائرة "وآثارا نثرية قيّمة منها قصتان بديعتان" : ديك الجن الحمصي "و"حديث الصمصامة "وهذه كلها نشرت في الصحف ولكنها لم تنشر بعد في كتاب "[126].

ولئن"كان ديوان الأرواح الحائرة في عهدة المجلّد عندما لفظ صاحبه آخر أنفاسه [127]"فان عريضة قد بدأ يقرض الشعر منذ 1912 أو 1913 ، وبدأ ينشر شعره على كل حال منذ 1913 على صفحات الفنون، وحين استلم نعيمة العدد الأول منها، قرأ" قصيدة بعنوان" : أمانيّ"، من قلم " أليف ["ف] جزم في الحال أن "أليف "ليس أكثر من اسم مستعار تستّر وراءه رفيقه نسيب عريضة "وقال معلقا : " فأنا أعرف نفسه وأعرف أن هذا اللون من الشعر قد اقتبسه نسيب من مطالعاته الروسية "[128].

أما شعره المنشور، فيبدو على صلة وثيقة بأطوار حياته وظروفها وتقلباتها وأحداثها، وقد رأى فيه إحسان عباس ويوسف نجم" ثلاثة أدوار "تماثل الأطوار الثلاثة التي مرّ بها في حياته، فاذا" كان في الدور الأول يصارع كل شئ متجلّدا لا يشكو الصعاب[129] "اصطبغ شعرُه بذلك التعبير عن الجلد ومغالبة الألم وبدا فيه

124) استقينا مختلف هذه الصفات من حديث نعيمة عنه، انظر، المصدر السابق، ص. 170.
125) نعيمة، في الغربال الجديد ص. 99.
126) المصدر نفسه، والصفحة ذاتها.
127) المصدر نفسه، والصفحة ذاتها.
128) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 29.
129) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 202.

شعور بالتفرّد والتميّز والاستقلال، يعكس ارادة قوية، لا تخترقها الحيرة ولا يؤثر فيها الشك إلا تأثيرا طفيفا، ولكن هذا الطور الأول من الجلد والقوّة والتصّبر لم يدم طويلا، إذ أنه أدرك، بتقدمه في السن وفي التجربة، أنه لن يستطيع تحقيق ما كان يصبو إليه وتبيّن" كيف هاجر ليقتل التنين الذي سيبتلع الفتاة - رمز الحرية – ثم أدركه التعب (...) فوقع ضعيفا مريضا يصيح" أنا في الحضيض"، وانتصر التنين وابتلع سورية الجميلة كما انتصر تنين الحياة الصافية فابتلع الشاعر، بعد أن جذبه ونثره وألقاه على الأرض متهافتا كسيرا "[130] فظل كذلك في الطور الثالث من حياته– وشعره - تستبد به الحيرة ويعصف به الشك ولا يجد ملاذا إلاّ في انطواء يروم أن يقهر به مرارة الرغائب المكبوتة والآمال المهدورة والارادة المقهورة، ومن يقرأ شعر نسيب عريضة يتبيّن، دون كبير عناء أنه شعر قد لازم في غالب الأحيان، حالاته النفسية، يرصد ما يطرأ عليها حتى أننا نكاد ندرك- على وجه الدقة -ما مرّ به من أفراح وأتراح أثناء حياته من خلال قراءة شعره وتتبع تواريخ كتابة القصائد، ولعلّ هذا المسار الذي اتخذته حياة شاعرنا فبدا في شعره مسترسلا أومتسلسلا، هو ماحدا بنعيمة إلى وصف نسيب عريضة بأنه" شاعر الطريق"، ذلك أنه" أفاض في وصف طريق الحياة وما يرافق سالكيه من تحرّق على معالم تركوها خلفهم وحنين إلى معالم تلوح لهم من بعيد وتتمنع عليهم (...) فهو يحس بالحياةسيرا متواصلا لا راحة فيه ولا توقف، ويحس الوجود طريقا غاب أوله في غيبوبة الجهل وتوارى آخره في غيبوبة المعرفة، فلا ينقطع يحث قلبه إلى الأمام "[131].

ونذكر- مرّة أخرى - ما يقوله نعيمة في محاولة منه الالمام بمميّزات شعر نسيب عريضة، وخصائصه، مضمونا وشكلا، وما مرد عودتنا الدائبة إلى أحكام نعيمة إلا لأنه عاشر الجماعة وخبر نفسياتهم وألمّ بتفاصيل حياتهم ثم كتب له من الحياة ما أتاح له أن يكتب عنهم وقد واكب انتاجهم الشعري عن كثب وساهم إلى حدّ ما في توجيهه وبلورته بنقده: " حسبك أن تقرأ قصيدة أو قصيدتين من نظم نسيب عريضة لتشعر أنك في حضرة شاعر (...)رحب الخيال مرهف الحس(...) يتنكب

130) المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.

131) نعيمة، في الغربال الجديد ص. 102.

السبل المطروقة والقوالب المألوفة، ويترفع عن كل مبتذل في اللون واللحن (...) فلا يرغي ويزبد ليهوّل عليك بالضجيج والصخب(...) [أضف إلى ذلك أن صاحب الأرواح الحائرة] ما ندّ (...) عن باقي إخوانه في" الرابطة القلمية "من حيث شعورهم بالقلق الماديّ في ديار هجرتهم (...) ولا هو شذ عن إخوانه من حيث شعورهم بغربتين متلازمتين: غربتهم عن الوطن المادي، وعن الوطن الروحي، ولعل الغربة الثانية كانت الأقسى على قلب نسيب عريضة، فلا عجب أن تسمع للأسى في شعره أنغاما شجية وأن تبصر فيه كل ألوان الحيرة والوحدة والوحشة والحنين، ثمّ لا عجب في أن يطرح الشاعر على ذلك كله وشاحا من الصوفية العميقة الصافية" [132].

ولعل شعر نسيب عريضة يختلف عن شعر إيليا أبي ماضي وشعر رشيد أيوب، من جهة أنه لم يشهد تحوّلا جذريا بانضمام صاحبه إلى" الرابطة القلمية"، فلا نلمس بين قصائده الأولى وقصائده التالية هوّة كالتى يلاحظها الدارس بين ديواني أبي ماضي الأول والثاني (تذكار الماضي 1911 وديوان أبي ماضي1919) ديوانيه الثالث والرابع (الجداول 1927 والخمائل 1940)، أو بين" الايوبيات "لرشيد أيوب، وقد صدر سنة 1916 وأغاني الدرويش(1928) ، وقد يكون مردّ ذلك إلى معرفة نسيب عريضة اللغة الروسية واطلاعه علي أدبها، فكان لذلك" أبعد الأثر في توجيه مواهبه ذلك التوجه من حيث التجديد في صياغة القوالب وانتقاء المواضيع [133] والسعي إلى النسج على منواله دون تقيد بالأغراض الشعرية التقليدية ولا بالاشكال التي كانت سائدة مطلع هذا القرن.

6 - ندرة حداد : (حمص سوريا 1 8 8 1 ، نيويورك 0 5 9 1) ليس لنا من المعلومات عن طفولة ندرة حداد ونشأته وتعلّمه وتكوّنه ما يخوّل لنا بعض التبسط في الحديث عن المرحلة الأولى من حياته، غير أننا نعلم أنه لم ينل من العلم حظا وفيرا ولا تجاوز في دراسته المرحلةالابتدائية، كما نعلم أيضا أنه هاجر إلى نيويورك سنة 1897، واشتغل فيها بالتجارة، كأغلب المهاجرين من السوريين

132) نعيمة، في الغربال الجديد ص.ص. 99100 - .
133) المصدر نفسه، ص 106.

واللبنانيين، كما اشتغل بالصحافة أيضا، وكان يساعد أخاه عبد المسيح في إخراج "السائح "وما من شك في أنه التقى في ادارة السائح بذلك الرهط من الأدباء الذين ألفوا- فيما بعد -الرابطة القلمية، فعمل على أن ينحو نحوهم في الكتابة، خاصة أنه كان شديد الاعجاب بجبران خليل جبران، ويرى فيه مثله الأعلى، بل وكان يرى جبران معجزا ويرى نفسه عاجزا عن مجاراته، وقد انضم ندرة حداد إلى الرابطة القلمية فكان" عاملا "من عمّالها، بعد أن حضر اجتماعها التأسيسي.

ولم يخلّف سوى ديوان واحد، هو" : أوراق الخريف"، جمع فيه كل ما نظمه من الشعر إلى سنة صدوره (1941) ، وهو شعر يختلف في صياغته عن شعر الرابطيين وإن لم يخل- من حيث الأغراض الشعرية -من بعض ما شاع في دواوينهم.

وقد يكون اختلاف شعره - في صياغته -عن شعر سائر جماعة" الرابطة القلمية "راجعا إلى أن صاحبنا لم يتخط في دراسته المرحلة الابتدائية، فكان ذا ثقافة محدودة، لم تمكنه من اختزان معجم واسع متنوع ولا ذخيرة تكفل له التنويع في الصور والتجديد فيها، إلى جانب أنه شعر ظل مطبوعا بنزعة تعليمية واضحة، تكثر فيه النصائح ويبتعد عن عمق الرؤية التي نجدها عند نعيمة أو أبي ماضي أوأيوب، لا يسعى- ولعلّه كان قاصرا دون أن يسعى -إلى اختيار اللفظة الموحية فكان "أبعدهم عن الروح الجديدة التي سرت في طريقة تناولهم للموضوعات، والفرق الأساسي بينه وبينهم لا يقتصر على طريقة التعبير وحدها، بل على اللفظة نفسها أيضا، فالمهجريون- إلاّ ندرة [حداد] يتكئون كثيرا على المألوف من لهجتهم المحلية] (...) [أما هو فكان] يلجأ إلى المألوف المبتذل من المكتوب، والبون واسع بين الطريقتين، لأن اللفظة الدارجة حين ترتفع إلى الشعر، تحتفظ بايحاءاتها التي كانت تجعلها محببة إلى النفس سائغة في اللفظ ، أما العبارة المبتذلة من المكتوب، فانها تزداد ابتذالا إذا دخلت الشعر "[134].

---

134) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 221، ولعلّ الباحثين يعنيان الألفاظ المتداولة اليسيرة في العربية عندئذ، لا الدارجة، لأن الألفاظ الدارجة قليلة جدّا في شعر جماعة الرابطة.

وما من شك في أن اكتفاء ندره حداد بترديد بعض ما شاع من عبارات وتراكيب وصور قد جعل شعره إلى التصريح أقرب منه إلى التلميح، وهو تصريح يؤثر في شعره فيبقيه في مستوى لا يرقى إلى فلسفة المواضيع التي يطرقها فيظل ذلك الشعر على بعض السذاجة التي" تتجلى في طريقة إقباله على الموضوع وانتهائه منه، فليس ثمة تأنٍّ واحتفال وتكلف لشئ بعيد ليس في متناول القوّة المتخيلة ، حتى لنظن أنه لو لا الاغتراب عن الوطن والانضواء تحت لواء الرابطة القلمية والتعلق بركاب جبران، لظلت الطاقة الشعرية عنده كامنة في مستقرها، وصاحبهاقانع ببعض أنواع الزفرات والتعبيرات الحسية[135]"ولعلّ هذه السمة المميّزة لندرة حداد هي التي دفعت بنعيمة إلى أن يقول" : والناظر إليه قد يحسبه تاجرا أو موظفا في دائرة حكومية، ويصعب عليه أن يرى فيه شاعرا" [136].

ولكن هذا لا يعني أنه نظم الشعر في الأغراض التي كان أصحابه في الرابطة القلمية يأنفون من النظم فيها كالمدح أو الرثاء، بل إن أغلب شعره كان في مواضيع ألفناها منهم كالتأمل في ذلك النمط الجديد من العيش في بابل القرن العشرين أو الحنين والحديث عن الاحساس بالغربة أوالشكوى من صروف الحياة والدعوة إلى بناء عالم مثالي على أنقاض العالم الفاسد، ولكنه عبرّ عن كل ذلك تعبيرا بسيطا.

وكان ندره حداد يعتبر هجرته" خريف العمر"فسمى ديوانه" أوراق الخريف"، غير أنه كان يختلف عن رشيد أيوب (الشاعر الشاكي) وعن نسيب عريضة (الشاعر الذي عصفت به الحيرة واستبد به الالم واليأس فآل ذلك به إلى ضرب من العزلة والزهد) ، فقد كان راضيا مطمئن النفس قانعا بما يلقاه من الحياة، يقابل أحداثها بالابتسام والتأسي، ويرى الانسان عنده في" صوره السائح، وهو سائح يود العودة ويتوقف بعد كل خطوة ليلتفت إلى الوراء، حيث الأم والطفولة

135) المرجع نفسه، ص.ص. 221 – 222.

136) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 168.

والوطن[137]"، فلم يخل شعره- لذلك -من نغمة حزينة كلما تذكر الوطن والأهل والخلان، وتاق إلى العودة فانقطعت به الأسباب إليها .

7- عبد المسيح حداد : لئن كانت المراجع ضنينة بالمعلومات عن هذا الذي جعل جريدة" السائح "بوقا يحمل أصوات أعضاء" الرابطة القلميّة"، فاننا نعرف مع ذلك أنه أصيل حمص (مثل نسيب عريضة) وأنه زاول تعلّمه الابتدائي بها وانتقل بعد ذلك إلى مدرسة المعلمين الروسية بالناصرة، ولكنه لم يبق بها إلاّ سنة واحدة، وفي تلك المدرسة التقى بنعيمة سنة 1904 ، ويبدو أنه هاجر وهو فتى قبل أن يحصّل ثقافة واسعة تيسرّ له سبل الأدب، ولم يكن ذا موهبة شعرية مثل أخيه ندره حداد، وقد اتجه أوّل أمره إلى التجارة وحاول الدراسة ليلا ثم أنشأ جريدة" السائح " سنة 1912 وعمره احدى وعشرون سنة،" وأقصى ما كان يرجوه لها أن تصبح لسان حال الجالية الحمصية والجاليات النازحة من جوار حمص، وعندما أصبحت "السائح "الجريدة الرسميةالناطقة بلسان الرابطة القلمية ، وانتشر اسمها في المهجر وفي العالم العربي، لم يحسن صاحبها استغلال تلك السانحة الجديدة، فبقيت الجريدة نصف أسبوعية وبقيت تشكو العسر حتى آخر حياتها التي امتدت لأربعين سنة " [138] وكان عبد المسيح حداد ، كسائر أعضاء الرابطة معجبا بجبران حدّ العبادة، وقد كان يلزمه كالمريد، وكتب عنه بعض الفصول على درجة كبيرة من التحمس، ويذكر نعيمة- عند كتابة سيرته الذاتية في مرحلتها الثانية، مطلع الستينات - أن عبد المسيح حداد" هو الوحيد في نيويورك الباقي على قيد الحياة من عمال" الرابطة القلمية"، وليس له غير مؤلف واحد عنوانه: " حكايات المهجر "[139]. ولعلّ عبد المسيح حدّاد قد جمع في هذا الكتاب ما نشره من"قصص" ، متفرّقة نجد بعض النماذج منها في مجموعة الرابطة القلمية الصادرة سنة1921 مثل: " الله يسعده ويبعده "و"في بيت الميت "[140].

---

137) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 227.

138) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص.ص. 172 - 173.

139) المصدر نفسه، ص 173.

140) مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921، بيروت، دار صادر، ط 2، 1964، انظر ص.ص. 88 - 92 ثم ص.ص. 223 - 227.

8 - 9 - 10- وليم كاتسفليس ،وديع باحوط ، إلياس عطا الله سنكتفي– عند التعريف بهؤلاء الثلاثة -بما كتب نعيمة عنهم ومردّ ذلك إلى أنهم لم يكونوا من "عمّال الرابطة "الذين أنتجوا شعرا، ولا اضطلعوا بدور أساسي فيما أنتجته الرابطة من النثر أيضا ولعلّ اسهامهم في بلورة الرؤية الأدبية الجديدة كان محدودًا فلم ينالوا من الشهرة والحظ من الدراسة ما ناله اخوانهم من عمّالها، ثم إن المعلومات عنهم قليلة في ما اطلعنا عليه من المصادر والمراجع التي تناولت جماعة الرابطة القلمية وشعرهم بالدرس .

أما" وليم كاتسفليس [فهو] من طرابلس – لبنان. أصله البعيد يوناني. خرّيج مدرسة الفرير، والوحيد في" الرابطة "الذي يتقن الفرنسيّة، وله إلمام لا بأس به بالانكليزيّة . مديد القامة، ذرب اللسان، كثير الحركات والإشارات عند الكلام، لطيف العبارة إذا كتب، وسهلها إذا خطب. واسع الاتصالات بحياة الجالية السياسيّة والاجتماعيّة والتجاريّة، وواسع الحيلة في كسب رزقه. مرّ في حالات يسر وحالات عسر. وانتهى تاجرًا ميسورًا . تزوّج قبل أن تكون"الرابطة "وأنجب البنين والبنات. لكنّه لم يكتب إلاّ بعض المقالات في بعض المناسبات [141] وإن كان - نظم بعض الشعر باللغة الفرنسية، وكانت مقالاته وفصوله النثرية متأثرة بالرومنسية الفرنسية، ولعل نجاحه في التجارة أملى على الرابطيين أن ينصّبوه خازن الجمعية، ولعلّ السعة التي كان يعيش فيها حوّلت نظره عن المواضيع التي كان الرابطيون يخوضون فيها وينظمون فيها الشعر، فكانت مقالاته النثرية خواطر رومنسية تنحو نحو الاصلاح الاجتماعي[142]، وفـــي مجموعة الرابطـــة القلمية لسنة 1921 ثلاثة نصوص كتبها وليم كاتسفليس هي : البترون سنة 2520 (ص.ص.78-86) اجعلوا الحلم جميلا (ص.ص. 163-164) و"القلوب الجائعة" (ص.ص. 212 – 221) [143].

141) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 169.

142) عبد الكريم الأشتر، النثر المهجري، 1، ص. 58.

143) تشير الأرقام إلى صفحات الطبعة الثانية من مجموعة الرابطة القلمية المذكورة.

وأما" وديع باحوط، [فهو] من كفر متى، لبنان، و[كان] صديق وليم كاتسفليس الحميم، ورفيقه في العمل في بعض المؤسسات التجارية، خفيف الظل والروح، لم يكتب بعد انضمامه إلى الرابطة إلا مقالا واحدا بعنوان" البرغشة" وهو مقال لطيف منشور في"المجموعة ".[أي مجموعة الرابطة القلمية] [144].

وأما إلياس عطا الله ، فمن بيروت (...) نشر بعض المقالات الهزلية « في الصحف قبل أن تكون" الرابطة "ولم يكتب أو ينشر شيئا من بعدها ، يتذوق الأدب ويميّز بين سمينه وغثه، رقيق القلب صادق العاطفة ، عاش تاجرا صغيرا. ومات تاجرا صغيرا [145].

تلك - إذن -الظروف التي ساعدت على ظهور حركة أدبية باللغة العربية في المهجر بالولايات المتحدة الأمريكية منذ مطلع هذا القرن ، وهي ظروف اضطلعت فيها بعض الأطوار التاريخية بدور لا يجوز إنكاره، فساهمت في إرساء أسس وقواعد لضرب من الكتابة لم يكن شائعا دارجا في الأدب العربي، وهو ضرب من الكتابة قد تأثر- لا شك -ببعض ما أنجز في المرحلة السابقة - على ما سنبيّن في إبانه - ومضى فيه خطوة أخرى إلى الأمام مع ما ينتج عن ذلك من تطوير أوتغيير، وأولئك هم الذين سعوا جاهدين إلى النهوض بذلك العبء الثقيل، عبء الخروج بالأدب العربي من مسالك مطروقة، فاعصوصبوا في" الرابطة القلمية "تلمّ شتاتهم حتى غدوا فيها كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضا، فتولد من ذلك عندهم انسجام في تصوّر الأدب حدّا ووظيفة وصياغة، جعل جلّ دارسي الأدب العربي الحديث يرون في تلك الرابطة أول مدرسة أدبيّة فيه، حقيقة بهذه التسمية، وقد سعينا من خلال ما سقنا من الحديث إلى أن نجيب على نصف السؤال الذي طرحه نعيمة بقوله: " لقد كان في المهاجر عرب، وكانت صحف عربية قبل أن تكون" الرابطة القلمية"، ولا يزال في المهاجر عرب، ولا تزال صحف عربية من بعد أن زالت

---

144) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 170، وانظر نص : البرغشة (ويعني : البعوضة) ضمن مجموعة الرابطة القليمة لسنة 1921، ص.ص. 293 – 302.

145) المصدر نفسه والصفحة ذاتها.

"الرابطة"، فلماذا لم تقم ، ولا تقوم حركة كالتي قامت في [146]."؟ نيويورك ما بين 1913و 1931 .

أما الاجابة على النصف الثاني من السؤال،فلا يمكن أن تتضح معالمها إلاّ بعد النظر في الأسس" الفكرية "التي قام عليها نتاج هذه الجماعة (في الشعر بوجه خاص)، ودراسة ذلك النتاج الشعري نفسه من حيث المعاني والمباني، دراسة تكفل لنا ألاّ نشك- ما أمكننا ذلك -في أن أعضاء" الرابطة القلمية "كانوا يصدرون عن"رؤية شعرية "متجانسة . وإن تفاوتت آفاقها رحابة من شاعر إلى آخر كما كانوا يسعون جاهدين - إلى أن يؤسّس كلّ واحد منهم" كونا شعريا "به يعرف وإليه يُنمي، وفي ذلك ما فيه من الجهد البيّن، الرامي إلى الدخول بالشعر العربي في مسالك لعلّه لم يألفها إلاّ قليلا، كما أن في ذلك ما يكفي لحمل الباحث على أن يردف الحديث عن نشأة" الرابطة القلمية "والظروف التي ساعدت على ظهورها بحديث عن شعر هذه الجماعة يعمل على أن يدرك من خلاله أسس" المنظومة "الفكرية أو"النسق "الذي كان يصدر عنه هذا الشعر، والهدف الذي يجري إليه والمطايا التي اتخذها وسيلة لذلك، ونعني بالمطايا ما كان متصلا بأغراض الشعر ومضامينه كما نعني بها ما كان ذا علاقة بأساليب الخطاب ومختلف مكوّناته، عسانا أن نتبيّن من خلاله أهمية الدور الذي اضطلعت به هذه الحركة الأدبية في توجيه جزء غير يسير من الأدب العربي الحديث . فكانت مفصلا حقيقيا لا يجوز إنكار فعله في تطوير الشعر العربي والوصول به إلى أعتاب الحداثة وقد ساعدها في ذلك ما كان أعضاؤها يلقونه من تشجيع ومساندة حينا وما كانوا يلقونه أيضا من اعتراض على نهجهم حينا آخر، فكان كل ذلك يحفزهم على المضيّ قدما في تلك الطريق التي كان جبران يرود مجاهلها، وكان نعيمة يبيّن معالمها وكان" العمال" [147] يمهدّون وعرها حتى غدت محجّة وجادّة، لا غنى لمن رام دراسة الشعر العربي الحديث وأطواره عن النظر فيما أنتجت نظرا يتبيّن منه ما خلفت فيه من الأثر وما فتحت له من الأبواب.

---

146) المصدر نفسه، ص 175.

147) في دستور "الرابطة القلمية" أن جبران رئيس الجمعية وأن نعيمة مستشارها ووليم كاتسفليس خازنها وأن سائر الأعضاء : عمّال".

الباب الثاني

صُوًى على طريق إرَم

تمهيد :

لعلّه يحسن بنا، بادئ ذي بدء أن نشير إلى بعض القضايا التي تثيرها دراسة شعر جماعة الرابطة القلمية، وهي- فيما نقدّر -قضايا يتعلق بعضها بالجانب النظري، وهو جانب نجد صداه في الفصول التي كتبها ميخائيل نعيمة على مدى سنوات ثم جمعها بعد ذلك فنشرها في كتاب" الغربال [1]"كما نجد صداه أيضا في "دستور الرابطة القلمية[2]، وقد ظهر أثر هذه القضايا النظرية في النصوص الشعرية التي سعى بعض اعضاء الرابطة القلمية من خلالها إلى بيان مفهومهم الشعر وتصورهم الشاعر، حدّا ووظيفة، فأشاروا - بذلك إلى منطلقاتهم وبينوا انخراطهم في تلك الرؤية التي نجد جماع مقوّماتها في دستورهم، ثم إن عددا غير قليل من نصوص جبران النثرية [3] تكشف عن جانب مهمّ من القضايا النظرية التي كانت على بساط التدارس بين الجماعة أوكانت توجّه خطاهم أوتعدّل بعض ما استقرّ كاليقين في نفوس بعضهم، فتدفعهم إلى أن ينحرف عن طريق بدأ السير فيها بل وإلى أن يتنكبها، فعل أبي ماضي ورشيد أيوب، وقد أشرنا آنفا إلى ما قاله نعيمة من أن كتابة الشعر عند الرجلين تغيّرت تغيّرا، حتى لكأن الشاعر منهما غير الشاعر.

لكن التعرّض لهذه القضايا المتصلة بالتنظير والتوقف عند الأسس الفكرية التي ولّدتها لن يكتملا إن لم نسع إلى تبيّن بعض المؤثرات الادبية والفكرية التي اضطلعت بدور كبير في نحت ملامح جل أعضاء الرابطة في المجال الأدبي وفي المنحى الفكري، وإن لم نسع أيضا إلى الاشارة إلى بعض المؤثرات النفسية والاجتماعية التي كان لها كذلك بعض الأثر في تلوين شعر هذا الشاعر منهم أو

---

1) أشرنا إلى أن كتاب" الغربال "قد طبع للمرة الأولى سنة 1923 بالقاهرة، وكتب مقدمته عباس محمود العقاد •

2) انظر، على سبيل المثال، مقتطفات منه في كتاب نعيمة، جبران خليل جبران، بيروت، مؤسسة نوفل ط. 6، 1971 ص.ص.ص 170 – 172.

3) نذكر هنا، تمثيلا لا حصرًا : "الشاعر" و "صوت الشاعر" (دمعة وابتسامة) "نحن وأنتم و"المخدرات والمباضع" و"الشاعر" (العواصف) و "مستقبل اللغة العربية و "العهد الجديد" (البدائع والطرائف).

ذاك بلون خاص، سواء أكان ذلك في المعاني أم كان في المباني، حتى نبلغ ما نحن حريصون عليه من بيان الانسجام الذي كان يسود رؤى الجماعة في ما يتعلق "بالكليات "من جهة، وبيان بعض الاختلاف الذي كان بين كل شاعر وآخر من جهة أخرى، وقد عبّر ميخائيل نعيمة عن هذا الائتلاف والاختلاف بقوله: " في صدر كل منهم جذوة تختلف عن أختها حرارة وبهاء ولكنها من موقد واحد وإياها "(4).

ويحسن أن نشير أيضا، إلى أننا لن نبادر إلى استعراض هذه المبادئ النظرية وتلك الأسس الفكرية استعراضا نتبعه بالحديث عن الشعر لما ينتج عن ذلك حتما من التكرار ولما قد ينتج عن ذلك من حجب الرؤية التأليفية التي توصلنا إلى استكناه" النظام "أو" النسق "الفكري الذي كان سند ذلك الشعر، بل إن همتنا متعلقة ببيان النظام أولا وبتبيّن المنطق المتحكم فيه ثانيا، ونيتنا متجهة إلى تبيّن" المنطلق "أو" المحرك "أو" المولد "الذي نعتقد أن شعر جماعة الرابطة كان صادرًا عنه، ولذلك فاننا سنجتهد في أن يجتمع في حديثنا ويتآلف ما يتصل بالجانب النظري الذي أشرنا إلى مظانه (الغربال، دستور الرابطة، بعض نصوص جبران النثرية، بعض النصوص الشعرية). وما يتصل بالابداع الشعري، يحدونا العزم في كل ذلك على السعي الى بيان ما بين مختلف الأغراض الشعرية التي شاعت عند جماعة الرابطة من صلة متينة، حتى نتمكن إثر ذلك من تأكيد" وحدة الموقد "الذي كانوا يقتبسون منه، ومن بيان أن تلك الصلة هي التي تكفل لنا الحديث عن نظام فكري يحكمه منطق يجعل بعض الاغراض متولدة من بعض، فنصل بذلك إلى تجاوز الاكتفاء برصد الظاهرة الأدبية إلى محاولة تفسيرها وبيان ما يشد بعض أجزائها إلى بعض من خفيّ الأسباب.

ومادام الحديث قد أخذنا من ذكر بعض المسائل النظرية والصلة بينها وصلتها بشعر جماعة الرابطة إلى الحديث عن بعض القضايا الاجرائية المتصلة بمنهجنا في تناول هذا الشعر وتناول سنده النظري، فاننا نشير إلى أن هذا المنهج نفسه يملي علينا ألاّ نعكف على رصد الحركة الرومنطيقية في الأدب العربي يتتبع أطوارها نشأة ومسارًا والوقوف على بعض مؤثراتها، إذ قد كفانا ذلك بعض

---

4) نعيمة، جبران خليل جبران، ص. 73.

الدارسين قبلنا[5]، وهذا ما يدفعنا إلى النظر فيها باعتبارها حركة ناشئة، بل على حظ من الاكتمال والتبلور يجيز لنا الحديث عن مقوّماتها وقد استوت أو كادت في أذهان هذه العصبة المؤتلفة الميول في حقل الأدب عموما والشعر بوجه خاص، ائتلافا يمكن الدارس من أن يرى في قيام جماعة الرابطة القلمية" إعلانا عن المهجر الذي استقامت له شخصيته ورأيه " [6].

ولما كان النظر في الشعر يستوجب الحديث عن مضامينه وأغراضه كما يستوجب الحديث عن أساليبه وأشكاله - بل لعله يستوجب هذا الحديث الثاني في المقام الأول لما يختلف به الشعر عن النثر (من جملة ما يختلف به عنه) من حيث استعمال اللغة استعمالا مخصوصا، فاننا سنسعى إلى بيان أن ما توصل إليه أعضاء الرابطة القلمية من مضامين شعرية لم تكن إلى عهدهم شائعة فاشية في الشعر العربي، قد أدى بهم إلى أن يأخذوا الشعر- في صياغته وأشكاله ومختلف مكوّناته البنائية -إلى مسالك لم يألفها إلاّ قليلا، فكانت تلك المسالك الوجه الآخر الذي به يكتمل الحديث عمّا أنجزه شعراء الرابطة القلمية، وكان ذلك حجة أخرى على أن الدافع إلى هذا الشعر واحد وعلى أن محركه واحد أيضا وعلى أن فعل هذا المحرّك كان على مستويين- هما مستوى المعنى ومستوى المبنى - نفصل بينهما بسبب مقتضيات الدراسة، ولعلّ في ما ذكرنا بعض الاجابة عن الحيرة التي تحدث عنها ميخائيل نعيمة حين كتب " : انتشر اسم الرابطة (...) ونقم أنصار التقليد والجمود عليها . فما كانت نقمتهم إلا لتزيدها قوة وحماسة واندفاعا ولتنمي عدد أنصارها ومريديها ومقلديها والمعجبين بها في كل قطر عربي، حتى حار في أمرها أصحابها وأعداؤها على السواء، فما عادوا يعرفون إلى ماذا يعزون سرّ قوتها وبعد تأثيرها، فمن قائل إن السرّ في الأدب الأمريكي الذي تأثر به عمال الرابطة، وهو قول فارغ، ومن قائل إنه في جو الحرية الأمريكية، وهو قول أفرغ. ومن قائل إنه في تهتك عمال الرابطة من حيث اللغة العربية وأصولها، وهو قول أفرغ وأعقم من

---

5) نشير على سبيل المثال، لا الحصر، إلى دراسة فؤاد القرقوري : أهم مظاهر الرومنطقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، تونس، الدار العربية للكتاب، 1988.

6) عبد الكريم الأشتر، النثر المهجري، ج.1، ص.26.

القولين الأولين . أما الحقيقة فلا يعلمها إلاّ الذي جمع عمال الرابطة القلمية في فسحة محدودة من ديار غربتهم ولمحة معلومة من زمان هجرتهم [7].

ولكن أيمكننا أن نكتفي بما يذكره نعيمة رغم ما فيه من نفي قاطع لتأثير الجو الأمريكي بصفة عامة في انتاج الرابطة القلمية الشعري (والنثرى) ورغم ما فيه من دفع لتهمة شاعت حول جماعة الرابطة فيما يتصل بخروجهم عن نواميس العربية وأصولها؟ نعتقد، مبدئيا، أن الاكتفاء بذلك أمر يعسر التسليم به، وأن روح البحث تقتضي الحذر في انتظار التدقيق والتثبت، خاصة وأن نعيمة لم يسع، مع ذلك، إلى الابانة عن " سرّ قوة "الرابطة و"بعد تأثيرها"، ولذلك فاننا سنعمل على تجلية هذه المسألة وكشف سرها وفك ما استغلق من جوانبها.

---

7) نعيمة : جبران خليل جبران، ص.ص. 172 – 173.

الفصل الأول

الرابطة القلمية وتحوّل النسق المرجعي

تشير بعض الدراسات التي تناولت شعر المهجر الشمالي إلى أن جماعة الرابطة القلمية من الشعراء العرب الذين ركزوا الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث، وأرسوا خطابا أدبيا تبدو فيه سمات الرؤية الرومنطيقية كما تبدو فيه كثير من مقوّمات الأدب الرومنطيقي، غير أن تلك الملاحظات، على أهميّتها في هداية الباحث إلى الباب الذي يلج منه عالم هذا الشعر، ظلت قاصرة دون بيان الصلة المتينة التي تربط بين مختلف أغراضه، فاذا بالقارئ يجد عسرًا في إدراك المحرّك الحق الذي دفع بذلك الشعر إلى ذلك الباب، بل وفي الوقوف على حقيقة تلك البذور وأصلها ومسارها حتى غدت- فيما نرى -علامة مميّزة تسم ذلك الشعر أكثر ممّا تسمه غيرها من العلامات .

وقد سعى صمويل موريه إلى بعض التفسير فكتب يقول" : والحق أن مدرسة المهجر الشمالي كانت ولا تزال لغزا أمام عدد كبير من الدارسين، إذ قد استطاع جماعة من المهاجرين السوريين واللبنانيين أن يؤسسوا- في فترة وجيزة- مدرسة جديدة في الشعر الرومنطيقي تعتمد على الأسلوب البسيط (...) وكانت لهم في الوقت نفسه رؤية فلسفية للعالم (...) وبينما يلحّ كثير ممّن درسوا هذه المدرسة على أنّها تأثرت إلى حدّ كبير بالأدب الغربي، وخاصة بالأدب الأمريكي، ينكر نعيمة أيّ تأثر بالأدب الأمريكي، فيضفي هذا الانكار مزيدا من العسر في تحليل أفكار هذه المدرسة وأساليبها، ويبدو أن حلّ اللغز كامن في الثقافة التي تلقاها معظم أعضاء هذه المدرسة- إن لم يكونوا جميعا في مواطنهم الأصلية وفي المناخ الفكري الذي كان يسود الولايات المتحدة الأمريكية والعالم العربي آنذاك " [8].

---

8) S.MOREH, Modern Arabic Poetry (1800 – 1970), op.cit p : 85.

أمّا قول نعيمة الذي ينكر فيه تأثّر الجماعة بالأدب الأمريكي فقد مرّ بنا في التمهيد، ويمكن الرجوع إليه في كتابه عن جبران، ص.ص. 172 – 173.

إن في كلام هذا الناقد بعض الحلّ لما رآه هو لغزا لدى عدد من دارسي الرابطة القلمية وشعرها، ذلك أنه من الصعب إنكار ما تلقّاه أولئك الشعراء من تعلّم في مدارس الارساليات بلبنان وسوريا، خاصة إذا عدنا إلى ما ذكره ميخائيل نعيمة في حكاية عمره" سبعون"، من أن ثمانية أعضاء من جملة عشرة كانوا من الروم الارثوذكس [9]، ومعنى هذا أنهم درسوا الانجيل في ترجمته البروتستانتية وهي الترجمة التي كانت تتداولها المدارس الروسية، كما أشرنا إلى ذلك، وفي هذه الترجمة ما ليس في الترجمة الكاثوليكية من حرية في تفسير الانجيل، ومن تأكيد لسلطة الكتاب المقدس في مواجهة سلطة الكنيسة، وتعني الحرية هنا- فيما تعنيه - تأكيد الموقف الشخصي والرؤية الذاتية، والالحاح على أهمية ما يراه الفرد وإن كان مخالفا لما تقيمه المؤسسة الكنسية من نواميس ، هو ما نراه جليا في رواية روبنسون كروزوي، وقد وصل بطلها إلى الايمان وعرف خالقه دون واسطة بعد أن عكف على قراءة الكتاب المقدّس [10]، وقد ذكرنا أن هذه الرواية هي أولى الروايات المترجمة إلى العربية (طبعت بمالطا سنة 1835 ، بمطبعة الانجيليين)، "ولعل الانجيليين ترجموها في ذلك الوقت المبكّر لتذيع بين الناس (...) وتوحي لهم بمحاربة نظام الاقطاع الجائر الذي كان يقوم على طبقية منحرفة تأباها التعاليم المسيحية السمحة، ثم إن في الكتاب توكيدا لفردية الفرد، ولوجوب اعتماده على نفسه في تلمّس سبيله في الحياة والدين، دون واسطة [11].

ولئن كان من الصعب أن نستعرض مختلف القصص والروايات التي ترجمت خلال القرن التاسع عشر بسوريا ولبنان [12]، بتوجيه من الانجيليين أوباشارة منهم، أو باشارة من اليسوعيين وحرص على ذلك، كما أنه من الصعب الجزم بأن بعض تلك الروايات والقصص أثّرت دون غيرها في الناشئة المتعلّمة

---

9) نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص. 166.

10) انظر بعض التفاصيل عن هذه الرواية في تعليق إحسان عباس ويوسف نجم عليها، ورأيهما فيها في كتاب الشعر العربي في المهجر، ص.ص. 20 – 24.

11) المرجع السابق، ص. 24.

12) انظر : يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، دار الثقافة، د.ت، ص.ص. 21 – 31.

أواخر القرن الماضي، فانه يكفي أن نشير إلى أنه قد ظهر ميل لا يمكن انكاره، إلى ترجمة قصص وروايات ذات منزع رومنطيقي معروف لدى كتابها، لعلّ الدافع إلى ترجمتها ما فيها من معاني التحرّر والانطلاق وحب المغامرة، وما في تلك المعاني جميعا من تأكيد لمنزلة الفرد وقدرته على الفعل الخلّاق، فاذا أضفنا إلى ذلك ما أنجزه أمثال أحمد فارس الشدياق من ثورة على رجال الدين والكنيسة ومن حملة على المدرسة التقليدية في الأدب، وهي المدرسة التي كان يتزعمها ناصيف اليازجي، أدركنا ما كان لذلك المحيط الفكري المتسّم بنصيب من التحرّر لا يمكن إنكاره، من أثر في نفوس أولئك الذين تعلّم جلّهم في المدارس التي كان يدرس فيها الانجيل في ترجمته البروتستانتية وتُغنّى فيها الأناشيد الدينيّة والتراتيل وقد ترجمت إلى العربية في شكل موشحات- في الأغلب-، وهي قضية سنعود إليها في إبانها .

فهل نعجب بعد هذا من أن نرى نعيمة مثلا، وهو لا يزال طالبا في "سمناربولتافا "يقول " : لست وحدي في ما أذهب إليه من أن المسيحية الحقّة لا تقوم بالوقوف في الكنيسة ساعتين أو ثلاث ساعات في الآحاد والسبوت والأعياد، بل باتباع تعاليم الانجيل وإرشاداته... أيّ خير في عبادة تصرف القلب عن المعبود، وفي مسيحية تنسيك المسيح؟ فأنت إذ تقف في الكنيسة لا تستطيع إلا أن تقارن بينها وبين المسرح . ففي الكنيسة- كما على المسرح - ممثلون هم الكاهن والشماس وغيرهما . وهؤلاء قد حفظوا أدوارهم وأتقنوها . وهم يظهرون أحيانا للنظارة وأحيانا يختفون . وفي الكنيسة - كما على المسرح - تتغيّر الزينة والملابس . أمّا الفرق بين الاثنين فقد لا يكون إلاّ في أن الممثلين على المسرح يتوجهون بكلامهم وحركاتهم إلى الجمهور، في حين يتوجّه رجال الدين إلى الكائن الأعلى، ولكن بشفاههم لا بقلوبهم، ومن غير أن تتصل به أفكارهم . وهكذا تضيع الرغبة في الصلاة حتى عند الذين يرغبون فيها [13].

والحق أن الاكتفاء بالحديث عمّا استقرّ في نفوس أولئك الفتيان من بذور رومنطيقية مردّها إلى" مواطنهم الأصلية"، لا يفضي إلى جلاء القضية جلاء كاملا، لأن الاقتصار على ذلك يعني إهمال معطيات أخرى نعتقد أنها كانت ذات

---

13) نعيمة، سبعون، الجزء الأول، ص. 185.

شأن في بلورة رؤيتهم ورسم الخطوط الكبرى في أدبهم ، فهل يمكن- مثلا - أن نغض الطرف عمّا أطال نعيمة في ذكره من تأثره بعدد من الأدباء الروس زمن إقامته في بولتافا خاصة، أو أن نسكت عمّا كان لإقامة جبران في باريس (14 جويلية 1908 – 22 أكتوبر 1910)[14] من أثر، خاصة أن نعيمة يذكر، في معرض حديثه عن صديقه أن فصلا من حياة جبران أنتهى وفصلا ابتدأ حينما زار جبران محترف الفنان الفرنسي رودين، وسمعه يتحدث عن وليم بلايك W.Blake (1757 – 1827) الفنان والشاعر الانجليزي،" وكيف تعانقت في روحه إلاهة التصوير مع إلاهة الشعر(...) وكيف أنه كان يرى ما لا يراه الناس، ويشعر بما لا يشعر به الناس إذ كان يرى رؤى ويسكن بخياله عوالم غير عالمنا الأرضي. يترجم رؤاه ومشاهد عوالمه المحجوبة عن أعين الناس تارة برسوم تفتن الناظر بسحر ما فيها من أسرار واتّساق ودقّة، وطورًا بأناشيد شعرية ونثرية كان يقرأها الناس ولا يفهمون منها شيئا فيقولون إن في عقل صاحبها مسًّا . والحقيقة هي أنّ بلايك لم يكن مجنونا، بل عاقلاً بين مجانين . ومصيبته لم تكن إلاّ في أنّه حاول أن يجعل أوضاع اللغة الصلبة مرنة مثل الفن . وأن يؤدي بالكلام المقيّد بالمنطق رسومًا وعوامل نفسية تتعدّى المنطق[15].فما كان من جبران إلاّ أن أسرع إلى اقتناء كتاب عن بليك فيه تفاصيل حياته ونماذج مختلفة من شعره ونثره وفنه، وقصد حديقة اللكسمبورغ ومضى يلتهم ما في الكتاب ناسيًا كلّ ما في الكون إلاّ نفسه ووليم بلايك، وهاتفا في أعماق قلبه: " سبحان ربي الذي قادني اليوم إلى رودين ليقودني رودين إلى بلايك . حقّا إن الأمور مرهونة بأوقاتها .فلا يحدث شيء إلاّ عندما تقضي الحاجة بحدوثه . كنت أظنّني غريبًا في الأرض . واليوم جاءني بلايك ليؤنس غربتي . كنت أظنّني تائهًا . وها بلايك يسير أمامي . ترى ما هي القرابة التي تجمعنا؟ ألعلّ- روحه عادت إلى الأرض وارتدت جسدي ثوبًا؟ ما كان أجمل حياته وأهنأها ".

---

14) A. G. Karam, la vie et l'œuvre litéraire de Gibran, op.cit, pp 60-73.

15) نعيمة : جبران خليل جبران، ص. 102.

وأخذت جبران *الرؤى*، فراح يردّد في نفسه: " وسأكون سعيدًا عندما يقول الناس فيّ ما قالوه في بلايك - هو مجنون: الجنون في الفنّ إبداع . وفي الشعر حكمة . والجنون باللّه أقصى درجات العبادة "[16].

ما من شك في أن مجال هذا الحديث يضيق عن ذكر مختلف المؤثرات التي اضطلعت بدور لا يجوز إنكاره في تطوير تلك البذرة التي تحدثنا عنها، إذ قد أفاض نعيمة في ذكر من تأثر بهم هو من الأدباء الروس وغيرهم وأفاض أيضا في الحديث كما أفاض فيه أنطوان غطاس كرم عن المؤثرات الفاعلة في حياة جبران وأدبه، ولئن لم يلق سائر جماعة الرابطة (ونعني خاصة، نسيب عريضة ورشيد أيوب، وايليا أبا ماضي) ما لقيه جبران ونعيمة من حظّ في تفصيل الحديث عمّا كان له أثر في رؤيتهم العالم وتصوّرهم الأدب، فاننا نميل إلى اعتبار أنهم قد تأثروا -بصفة غير مباشرة -بما حصل لدى جبران ونعيمة من المؤثرات ذلك أننا نرى أن عددا من المعطيات الموضوعية قد تضافر فأنشأ موقفا لا يخلو من تجانس لدى أولئك الشعراء وأضرابهم (ممّن بقي في مصر أو في الشام أوفي غيرهما من الأقطار العربية)، ولسنا نقصد ما تلقوه من تعليم سنعود إلى تفصيل الحديث في أثره عند تناولنا خصائص الخطاب الشعري، بل نقصد أيضا تلك الظروف الموضوعية المتولّدة من" صدمة الحداثة "أوإن شئت قلت من ذلك الوضع الجديد الناتج عن التقاء حضارتين مختلفتيْ الأسس والنظر إلى الكون والانسان وعن التقاء ثقافتين وعقليتين متباينتي المشارب والمذاهب التقاء لم يكن على مبدإ التكافؤ، وأنى له أن يكون كذلك، والحضارة الغربية- بمختلف مكوّناتها -لم يكن لها إلاّ أن تكون غازية قاهرة- مهما اختلفت بها السبل إلى ذلك وتعدّدت -فنتج عن ذلك اللقاء، من جملة ما نتج، تصدّع البنى التقليدية في الفكر والثقافة وتصدّع البنية الاجتماعية وتصدّع البنية الاقتصادية، فأدى كل ذلك إلى تساؤل عن" الهويّة "في خضم وضع جديد لعل أبرز سماته زعزعة ما استقرّ من قيم اطمأن إليها الناس وعاشوا عليها

---

16) نعيمة المصدر السابق، ص 30، وقد ذكر غطاس كرم في دراسته عن حياة جبران وآثاره أن في مكتبة جبران، وهي مكتبة مؤلفة أساسا من كتب في علم الجمال وفي الكتاب المقدس، عددا كبيرا من الدراسات حول وليم بلايك، وقد ذكر المؤلف بعضها، انظر : غطاس كرم (بالفرنسية)، حياة جبران... ص. 260.

قرونا، فاذا هي قيم لم تعد صالحة لهذه الفترة الجديدة التي تغيّرت فيها المرجعيات وتبدّلت فيها المثل ولم يعد من اليسير تبيّن السبيل التي يمكن أن يسلكها الانسان فيدرك ما يتوق إليه من منزلة على أساس قيم ثابتة ورؤية للكون واضحة، وقد ذكر غوسدورف (Gusdorf) أن انهيار البنية التقليدية في السياسة والثقافة يدفع بالفرد إلى البحث داخل ذاته عن طمأنينة لم يعد العالم من حوله يوفرها له، فينشىء واقعا ذاتيا يجابه به الواقع غير المستقرّ من حوله، ويحتمي به من الأخطار الناشئة عن تقلب الزمن وقد عصف به القلق وطوّح به الشك، فلا عجب من أن نرى الفرد يسعى جاهدا إلى أن يجد لحياته معنى وقد أخفقت المثل التي أقامها النسق التقليدي في ذلك ، فلم يبق له إلاّ أن يرجع إلى نفسه ينشد فيها سبل النجاة وطرائقها [17] عساه بذلك يعوّض التوازن القديم المنخرم بتوازن جديد يتنكر لما هو راسخ سائد في المحيط الذي يعيش فيه وقد أضحى ذلك السائد غير واف بما يروم الانسان بلوغه وتحقيقه، ولذلك فان أهم ما سيقوم عليه هذا البحث عن طمأنينة ذاتية إنما هو السعي المتواصل إلى معارضة ما شاع واستقرّ من المفاهيم والرؤى معارضة هي إلى المناهضة والثورة أقرب، وتتجلى تلك المعارضة في أبسط مظاهر السلوك اليومي، كما تتبدى في أخطر القضايا، ألم يذكر نعيمة مثلا عند حديثه عن جبران أنه كان يحرص" على أن يختلف ولو بشيء من الاشياء عن الهندام العادي، في (...)عقده الرقبة (...) أوخاتم يلبسه في السبابة (...) إذا حدّث، ولو في أتفه الأمور، حاول أن يتنكب المألوف والمبتذل من الكلمات والتشابيه، فجاء حديثه متقطعا وغير عفوي، وأحب التشابيه إلى ذوقه ما كان فيه شيء من الابهام والايهام "[18].

والحق أننا لم نسق هذا المثال إلاّ لتأكيد أن مبدأ الاختلاف عن السائد والاعتراض على الشائع مبدأ أساسي تولّد من اهتزاز ذلك اليقين الذي كان مستقرّا قبل أواسط القرن التاسع عشر، وهو يقين كانت تبدو رؤية العالم- من خلاله - متناغمة منسجمة، فان داخلها اضطراب كان في النسق العامّ من الاسيجة ما يرد

17) D'après Georges Gusdorf, l'homme Romantique, Paris, Payot, pp. 318-319.

18) نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص. 168.

الأمور إلى نصابها، ولكنه يقين أصابه كالدوار بفعل النشاز الذي طرأ على ذلك الانسجام ودخل على ذلك التناغم بفعل دخول أنماط جديدة من الحياة والتفكير غيرت المعطيات وقلبت الموازين وبدّلت القيم فاستبدّ بالكائن العربي السؤال عن هويته وعن معنى حياته، وأضحى عدد غير قليل من المثقفين العرب يشعرون بأنهم لم يخلقوا ليكونوا في عصرهم ذاك، وبأن مطامح أرواحهم لا يتسع لها عالمهم الذي يعيشون فيه خاصة بعد أن استحال عليهم أن يتماهوا بالنسق السائد وأن يتبوّأوا منه المنزلة التي يرومون، فانقلب احساسهم الجامح ذاك إلى ضرب من الخروج على الصف والرغبة في الاختلاف والبحث عن حقائق غير الحقائق الشائعة المنبنية على منطق لا يمكن لذلك الكائن الذي تزعزع إيمانه أن يأخذ بأسسه ويتبع منهجه، فغدا حب التفرّد عند عدد من المثقفين كالحجّة يتخذونها على تبدّل القيم وضياع اليقين، وانفراط عقد الصلات التي كانت قائمة في المجتمع التقليدي على أساس منطقي أو يكاد،وغدا الالحاح على أهمية الذات أوعلى أهمية الفرد في هذا النهج من التفكير قاعدة، وإن كانت تختلف عمّا استقرّ قرونا من أنه لا وجود للفرد إلاّ في سياق الجماعة ونسقها (بمختلف أصناف الجماعة)، كما غدت الحقيقة -تبعا لذلك- ذاتية قبل كل شيء، يستمدها الفرد لا من ذاته ومن نفسه في رفضها كل ما يفرضه عليها" العرف السّائد "أو"الوضع القائم "فينتج عن ذلك- حتما -اكتساب الذات أبعادا متعددة لم تكن لها كما ينتج عن ذلك أن تصبح تلك الذات متوترة مشدودة بعد أن اكتشفت تلك الابعاد وصارت تنشد انعتاقها وتحرّرها، لا عبر المنطق العادي بل من خلال ما يشبه الوحي والالهام تطلب منهما التوحد بالعالم، لا العالم الواضح الأسس البيّن المعالم بفعل العقل بل العالم السرّي المحجّب عن الأنظار والحواس التي هي سدنة العقل، عالم النفس الكفيل بالوقوع على معنى الوجود الحق من خلال الاصغاء إلى ما لم يتعود العقل الاصغاء إليه .

لئن كان يبدو من السابق لأوانه الخوض في هذه المسائل بما تحتاجه من تفصيل فان ما يبرّر الاشارة إليها رغبتنا في أن نتبيّن أن الوضع الذي شهدته جلّ الأقطار العربية منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر (وتواصل فيها على أنساق مختلفة) لم يؤد إلى ما درج الباحثون على إطناب القول فيه ممّا يتعلق بقضايا النهضة في مستويات الفكر والسياسة والمجتمع فحسب ، بل إنه وضع قد

آل أيضا إلى نوع من" الانقلاب "النفسي والثقافي والأدبي أساسه اعادة النظر بالكلية في نمط من الثقافة والأدب ظل سائدا قرونا طويلة، يعضده الاعتقاد بأنه النمط الوحيد الأمثل بسبب ما له من صلة برؤية دينيّة تقدس الأسلاف وتراثهم إذ "ليس في الامكان أبدع ممّا كان "ولعلّ ذلك الانقلاب وثيق الصلة بما استجدّ في جل الأقطار العربية- وإن بدرجات متفاوتة -من تحوّلات عميقة في علاقة الافراد بعضهم ببعض وفي ظهور قوى اجتماعية جديدة تربط بينها علاقات غير مألوفة في المجتمع التقليدي، فنشأت عن تلك العلاقات الجديدة أنماط جديدة من الخطاب لم يكن مخاضها إلاّ عسيرا، وقد ظلت تغالب أنماط الخطاب التقليدي زمنا حتى غلبته دون أن تقضي عليه، فغالبت الرواية والأقصوصة المقامة، وغالب المقال الرسالة، وغالبت الأنساق الجديدة في كتابة الشعر الأنساق التقليدية ولم يكن من اليسير الاقناع بضرورة التخلي عن مفاهيم في الأدب سادت قرونا سيادة القواعد الثابتة والقوانين التي لا تقبل تبديلا، وعن رؤية أدبية تذهب إلى أن المتقدم من النصوص -وخاصة في الشعر -أفضل من المتأخر فتنفي بذلك فضل المتأخر على المتقدّم وترفض أن يكون المتقدم قد أهمل بابا من أبواب القول، ولعلّ أحسن ما يرشدنا إلى لبّ هذه الرؤية تلك الحيرة التي تردد صداها على ألسنة بعض المتأخرين، وهم يتساءلون" : ماذا ترك الأول للآخر"؟، وكأن لا مكان في تلك الرؤية لذات الشاعر يفصح عمّا يعروه من نوبات، إذ عليه في الأغلب الأعم أن ينسج وفق سنّة من تقدّمه وقصارى ما يرومه أن يجوّد في سياق ذلك لا يبرحه، وأنّى له أن يبرحه ولا وجود له فردًا متفرّدا، إذ الفردية من مقولات الحداثة . وهي مرتبطة بتصوّر للزمن على أساس خطّي لا على أساس دائري أي على أساس فيه للحاضر والمستقبل من الأهمية ما ليس للماضي وهو تصوّر ناشئ من خصوصيات تلك الفترة بما كانت تشهده من تحوّلات أشرنا بايجاز إلى بعضها، فهل نعجب بعد هذا أن نرى عددا من المثقفين - ومنهم الشعراء يضيقون بأنماط الخطاب التقليدي ويبيّنون قصورها عن تصوير هذا" الواقع الجديد"، ويدعون إلى أنماط جديدة من الخطاب أساسها تصوّر غير مألوف ولبوسها لغة تستجيب لتلك الدواعي الجديدة التي نشأت في نفوسهم أفرادًا وقد تغيّرت علاقتهم بالجماعة كما تغيّرت رؤيتهم الكون فداخل إيمانهم بالسائد من القيم بل والبديهيات شك أدى إلى ضرب من الانفجار الداخلي دفع بهم

إلى البحث عن بديهيات جديدة وعن قيم جديدة أساسها ما استقرّ في النفس لا ما تردد خارجها، حتى يستعيد الكائن ما فقده من توازن، وهل نعجب بعد هذا أيضا من أن نرى المثقف العربي- والشاعر طبعا - منشغلا بما ستكون عليه الثقافة ومختلف مجالات الابداع أكثر من انشغاله بما كان منها أحيانا، فيقف بذلك على حقيقة ما هو في حاجة إليه ويدرك ما ينقصه ليحقق ما يصبو إليه من تنزيل الذات المنزلة التي يراها لها من الوجود، ويسري في وعيه اليقين بأن مقاييس الأدب– والشعر - لم تعد ملك يديه، وأن عليه أن يعبر الضفاف إلى الآخر وأن يغيّر مراجع حديثه وأن يبني نموذجا جديدا لا تربطه بالنماذج القديمة إلاّ روابط قليلة، بل لعلّها روابط- لقلّتها ورقتها -تجيز الحديث عن قطيعة تحدثنا عن بعض ملامحها، ولا يتسع المجال لاستقصاء الحديث فيها بسبب تجلّيها في مختلف الأجناس الأدبيّة وفي مختلف أنماط الخطاب الأدبي وإن اتخذت فيها ملامح متباينة وسارت في طرق متشعبة .

ولكن إذا ما عدنا إلى ما بدأناه من حديث عن تلك البذور التي ذكرنا أوّل هذا الفصل، ونعني بذور الرومنطيقية التي حملها أولئك الشبان قبل تكوين الرابطة القلمية أمكننا أن نعلّل هجرتهم باعتبارها جزءًا من تلك البذور: فاذا ما افتقد الكائن الفرد ما كان به مطمئنا في وسطه، وما كان يضمن له حدّا كافيا من الانسجام فيه، دفعه ذلك- أحيانا كثيرة -إلى تعبئة طاقاته الذاتية لتعويض ما افتقده، ولنا في مواضع شتى من كتاب" سبعون "أدلة على تزعزع اليقين الذي كانت حياة نعيمة تسير وفقه وأدلة على حيرته وقد اختلت موازين المجتمع الذي ينتمي إليه، وداخلت فكره أنماط من التفكير لا صلة لها بالفكر السائد فيه، خاصة بعد أن اطّلع على الآداب الروسية وغيرها ممّا قرأه في لغة بوشكين، وإذا بنعيمة يعود مرّة بعد مرّة إلى الحديث عمّا يحسّ به من" وحدة روحيّة "ناتجة عن اختلاف الرؤى وتعارض المقاييس، ونسوق على ذلك هذا الشاهد تمثيلا،" حسبي أن أذكر ما ذكرت ليعرف القارئ أيّ وحدة روحيّة كنت أعيش فيها بين أهلي وسكّان بلدتي وبلادي . ولو أنّها كانت وحدة روحية لا أكثر لهان الأمر بعض الشيء . ولكنها كانت كذلك وحدة في الفكر والذوق . فمن أين كان لي في ذلك الزمان من أتحدّث إليه في المجاري الأدبيّة والفنية الواسعة التي قرّبتني منها تلك الفترة القصيرة التي صرفتها في روسيّا من أين كان لي أن أجد في لبنان وجارات لبنان أناسًا إذا ذكرت لهم أعلام الغرب في

دنيا الأدب والمسرح والرسم والنحت والموسيقي شعرت أنّ أولئك الأعلام باتوا بعضا من حياتهم؟ لئن كان في البلاد العربيّة كلها من سمع باسم إبسن ونيتشه ودوستويفسكي وتشيخوف وشيلّر وبوتيتشلي وميكالانجلو وشوبرت وفاغنر وتشيكوفسكي وغيرهم وغيرهم فمن الأكيد أنّهم ما كانوا يعدّون حتى بالعشرات .

في تلك الوحدة التي لم يكن يؤنسها غير حبّ أهلي لي وحبي لأهلي، ثم هيامي الدائم بالطبيعة الهادئة، الساحرة التي حوالي، رحت أعدّ العدّة للسفر إلى باريس في أوائل أيلول . فأدرس من الفرنسية ما استطعت بنفسي "[19].

هل نخشى المجازفة - بعد هذا - إن قلنا إن في الهجرة رمزا لذلك البحث الدؤوب يقصد الفرد من ورائه إلى أن يبدأ حياة جديدة يتحقق له فيها ما لم يتحقق له في وسطه الأول، حياةً يكون هو صانعها ومدارها، حياة منفردة متفرّدة في خضم عالم لا يقرّ له بحقه في الوجود ولا يكنّ له إلاّ العداء؟

أليس في الهجرة تجارب قيمتها قيمة الكشف عبر المعاناة يرتاد بها الفرد مجاهل الوجود وقد تجلى ما خفي من النفس وما كُبت من الأصوات الباطنية بفعل طغيان صوت الجماعة في مجتمع انحسر فيه وجود الفرد انحسارًا؟ ألا تكون الهجرة، حينئذ وجها آخر من وجوه معارضة الشائع وهدم السائد والسعي إلى إقامة بديل - مهما يكن هذا البديل، ومهما تكن أبعاده فهو بديل ظل على صلة بـــ "استراتيجية الرومنطيقية "على حدّ تعبير محمد بنّيس وقد أكّد أن" لقاء الشعراء العرب بالرومانسية جسدن (كذا، ولعله يقصد: جسّم) رغبة العبور من الشرق إلى الشرق، من شرق التواكل والموت إلى شرق الذاتيات الحيّة المتحرّرة، ولذلك فهي ارتبطت بمشروع الهدم والبناء (...)رغم جميع العوائق (...) هذا ما دفع الرومنسيين العرب إلى اعادة ترتيب شجرة النسب الشعري في الثقافة العربية القديمة"[20].

---

19) نعيمة، سبعون، الجزء الأول، ص. 279.

20) محمد بنّيس : الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الثاني : الرومانسية العربية الدار البيضاء، دار توبقال، ط. 1، 1990، ص. 13، والغريب أن المؤلف قد ذكر في الصفحتين 11 – 12 كلاما يناقض هذا، إذ قال : "ثقافتنا نسيت الرومانسية في أوروبا ثم اختزلتها إلى بكائيات بها وسمت الرومنسية العربية أيضا من خلال بعض المشاهد المنبتة

وإذا ما وصلنا بالحديث إلى هذا الحدّ ، أمكننا أن نتبيّن ما في عمليّتي الهدم والبناء من أهمية بالنسبة إلى موضوعنا، وأدركنا أن تينك العمليتين ما كانتا وقفا على الجماعة التي نحن بصدد السعي إلى تبيّن الطريق الذي سلكته حتى استوى لها مذهبها واستقامت لها رؤيتها وإنما قد ظهرتا أيضا في بعض الأوساط الأخرى بدرجات متفاوتة من الوضوح ولسنا نقصد من حديثنا عن الشبه المعروف بين هذه الجماعة وغيرها من مثيلاتها، الاستقصاء بذكر جميع تلك الحركات التي كانت تحرّكها دوافع متقاربة في أصلها وغايتها، بل إننا نكتفي بالاشارة هنا إلى جماعة" الديوان "التي رفعت لواء التجديد في مصر على أسس تبدو فيها الرومنطيقية الانجليزية بعيدة الأثر في شعرهم، وما ذكرنا لجماعة الديوان- مثلا- إلا لكي نبيّن مرّة أخرى أن الخصائص التي ذكرنا بعضها وقلنا إنها طبعت مسيرة المثقفين العرب في تلك الفترة عموما، خصائص لم تكن من نصيب السوريين واللبنانيين فحسب وأنها أفضت- في الجملة -إلى نتائج متقاربة بسبب الشبه الذي كان بين الأسباب المؤدية إلى تلك النتائج، بل لعلنا لا نغالي إن قلنا إن مختلف تلك الحركات قد تعاضدت- عن وعي وقصد أو دون وعي ولا قصد -من أجل تركيز هذه الرؤية الجديدة التي لم تكن سليلة تواصل مع التراث والثقافة السائدة بقدر ما كانت خروجا عليهما، ولعلّ تعاضد تلك الحركات كان أمرًا فرضته الظروف الموضوعية التي ذكرنا أنها طبعت ذلك" اللقاء "الحضاري الذي لم يكن "لقاء سلميّا" دومًا بسبب ما صاحبه من غزو على جميع الأصعدة، وبسبب ما أحدثه من ردّ فعل أول تمثل في الرغبة في الاحتماء بالتراث بحثا عن الطمأنينة المفقودة واليقين المنشود ودفاعا عن هويّة تناوشتها أخطار الضباب وعصف بها الشك في قدرتها على اثبات ذاتها مكتملة سويّة، وأذهلتها" الصدمة "فانبرت - على لسان عدد من المثقفين" المحافظين -"تكيل التهم لكل من أفصح عن حيرته أو عن رأيه في قصور الثقافة التقليدية عن الاستجابة" لحاجات العصر"، فكانت تهما مدارها تقويض أصول اللغة العربية والتراث العربي الاسلامي، وافساد الشعر العربي

عن جبران خليل جبران (...) المتخيل العربي إذن، يقدّم لنا الرومنسية في صورة الاستسلام بدل المناهضة، الانكفاء بدب إعلان حرية الذات ضد سلطة الجماعة والإجماع، العجز اللغوي والقصور الثقافي بدل تفجير اللغة والبحث في مجهول اللغة والثقافة"

وتخريب مقوماته وخصائصه بتغريبه، والخروج به عمّا أقرّه له السلف من الضوابط والنواميس المترددة في جلّ كتب النقد التقليدية وكانت هذه التهم تكون أكثر حدّة لو كانت تلك الدعوة إلى الهدم والبناء نابعة من جماعة من المسيحيين دون سواهم، ولكنّ الدعوة إلى إعادة النظر فيما استقرّ في الأذهان من قوانين كتابة الشعر وحدود ذلك وضوابطه قد كانت دعوة ارتفعت أصواتها هنا وهناك في جلّ الأقطار العربية بدرجات مختلفة دونما شك ، وهو أمر عاديّ في مثل ذلك الظرف الذي ظهرت فيه دعوات مماثلة إلى إعادة النظر في الكثيرمن الأسس التي قام عليهاالمجتمع التقليدي من السياسة إلى الاقتصاد إلى النشاط الفكري بل والديني أيضا، وهذا ما يجعلنا نخلص إلى القول إن الدعوة إلى انتهاج مسالك غير مألوفة في الكتابة الأدبيّة، كالدعوة إلى كتابة أدب قصصي على أساس الواقعية (بما للواقعية من خلفية فكرية تتصل بالوضعية وتتصل بمبدا العلّة والمعلول وتختلف حتما عن الرؤية التقليدية المؤمنة بالقدر إلى حدّ التواكل والعجز أحيانا) أوكالدعوة إلى كتابة شعر في غير الأغراض المعروفة المتداولة وفي أساليب لعلّها لا توافق الشائع إلاّ قليلا، وكتابته في هموم النفس بعيدا عن المنظور الديني المشغول بقضية المعاش في صلته بالمعاد، قلت، إن الدعوة إلى انتهاج مسالك غير مألوفة في الكتابة الأدبية ما كانت لتلقى صدى وتجد أتباعا ويشتد عودها فتغدو قادرة على مقارعة الرؤية التقليدية المستتبة منذ قرون لو لم تكن الظروف العامّة– كما أسلفنا - ملائمة -موضوعيا -لتقبّلها ومساعدة على انتشارها بعد أن تمّ اعداد أرضية صلبة لها من خلال انتشار التعليم على أسس تختلف عن أسس التعليم التقليدي وبمحتوى وقيم تختلف اختلافا بيّنا عن محتوى التعليم التقليدي وقيمه التي كان يعمل على تنشئة الأجيال عليها، ولسنا نعني بقولنا هذا أن التعليم التقليدي قد انتهى أمره وزال أثره من النفوس في تلك الفترة، ولكننا نقصد أن ذلك التعليم التقليدي لم يعد الوحيد المتربّع على الأفكار، فقد وازاه التعليم" العصري "وظل ينتزع من تأثيره في النفوس نتفة بعد نتفة، فكانت العلاقة بينهما، في الأغلب، علاقة تكشف تقدّم التعليم العصري "تقدّما مطّردا ومدافعة التعليم" التقليدي "عن مواقع كان يخسر منها كل يوم موقعا آخر فيزداد تحصّنا عله يزداد صمودا ولكنّ للتاريخ مسارا لا يعرف القهقرى.

تلك - إذن - بعض الأسباب التي تجيز لنا الحديث عن" الرابطة القلمية" لا باعتبارها حدثا فردًا لا مثيل له في عصره، بل من حيث كونها حركة ضمن حركات أخرى شبيهة بها سواء كانت تلك الحركات في مجال الأدب أو في مجال الفكر أو في غير ذلك من المجالات، وهي حركات قد كانت دعامتها تلك الرغبة في أن ترى صرحا جديدا موافقا لمقتضيات العصر يقوم بديلا من معلم قديم لم يعد كل ما فيه مستجيبا لحاجات يومنا، وقد اختلفت عن حاجات أمسنا، وتغيّرت مراجع كانت تعتبر، إلى وقت قريب، المراجع الثابتة المثلى على مختلف الأصعدة، من السياسة إلى الاجتماع، ومن الاقتصاد إلى الثقافة إلى الأدب.

الفصل الثاني

دلالات الوسم وأسس الرؤية

1 - في الوسم ودلالاته :

إن الحديث عن الرابطة القلمية يأخذنا بالتوقف عند هذه التسمية التي اختارها أولئك الأدباء الشبان لتكون علما يجمعهم ولواء يرفعونه، والتوقف عند الشعار الذي رسمه جبران لها وتبيّن بعض دلالاته قبل تفصيل الحديث في مختلف العناصر التي أقاموا عليها كونهم الشعري . وفي تفاعلها وعلاقة بعضها ببعض حتى نشأ منها البديل الذي كانوا يرومون تأسيسه.

أما التسمية، فلا نجد لها عند نعيمة، ولا عند غيره من رفاقه في هذه الجمعية الأدبية، تفسيرا شافيا ولا تعليلا كافيا يرشدنا إلى سبب اختيار اسم" الرابطة القلمية " كما أن دارسي هذه الجماعة وشعرها لم يشيروا إلى مثل ذلك، ولهذا، فان سعينا إلى الوقوف على سرّ هذه التسمية لن يكون إلاّ من باب التخمين الذي يستند إلى بعض القرائن المبثوثة هنا و هناك، لدى ميخائيل نعيمة في كتاب "سبعون" (المرحلة الثانية) أوفي كتابه عن جبران خليل جبران، أولدى الدارسين الذين أشاروا إلى الخصائص التي طبعت حياة هذا الشاعر من شعراء الرابطة أو ذاك، عسانا نتوصل إلى بعض التفسير يكشف لنا جزءا من اللغز الذي يقف وراء ما رآه بعض أصحاب نعيمة في " أن تكون لأدباء المهجر رابطة تضمّ قواهم وتوحد مسعاهم في سبيل اللغة العربية وآدابها" ووراء "استحسان كل الحاضرين "هذه الفكرة ثم اقرارهم " بعد المباحثة "أن تدعى الجمعية" الرابطة القلمية "[21].

غير أن الناظر في ما كتبه نعيمة مؤرخا للجميعة يعثر على نتف من الاشارات تهدي- على قلتها - إلى تبيّن الروح التي كانت تحرك نشأة الرابطة، وهي روح تبدو- من أول أمرها - مؤمنة بأن" انتشال الأدب من وهدته" لا يمكن أن

---

21) نعيمة، جبران خليل جبران، ص. 170.

تنجزه إلا نخبة مستصفاة أو مصطفاة، ويظهر ذلك مثلا من الرسالة التي بعث بها نسيب عريضة إلى نعيمة في 18 كانون الثاني / جانفي 1916 ، وقد ضمنها قوله : "الأولى أن نكون قلالا ثابتين وكثار الأعمال من أن نتظاهر بأننا كثار وقلال الأعمال[22] "، كما يظهر ذلك أيضا في ردّ نعيمة على تلك الرسالة، التي اقترح فيها نسيب عريضة تأسيس نقابة" تجمع شمل أدباء المهجر وترعى مصالحهم، وكان رأي نعيمة أنه" يجب على النقابة أن تدير دفة حياتنا الأدبية بعد أن تجعل لذاتها مقاما معتبرا، رفيعا في عيون الغير، يجب أن يكون الانتساب إليها شرفا لا يناله أحد إلا من بعد أن يبرهن أن عنده ما يقدمه لخزينة آدابنا العمومية " [23]. ويبدو أن هذا الشرط - وإن كان لازما لم يكن كافيا ليتسنى الانتساب إليها، فقد ذكر نعيمة أيضا أنه ورفاقه قد حرصوا" منتهى الحرص على ألا ينضوي تحت لوائها إلا رجال تقاربت أذواقهم وتآلفت أرواحهم وانتفى التحاسد من قلوبهم "ولذلك فهم لم يجدوا" أكثر من عشرة رجال توافرت فيهم تلك الصفات "فكان أن اكتفوا بهم[24].

فما من شك إذن في أن الحرص على تأليف جمعية يكون أعضاؤها متفقين حول جملة من المبادئ ، منسجمين في نظر تهم إلى الأدب، كان أهم موجّه عند تأسيس الرابطة كما أسلفنا القول، وما من شك أيضا في أن هذا الشرط الأهم هو ما أدى إلى استبعاد بعض من لم يكونوا معهم في تناغم الرؤية واتحاد الهدف، مثل ما بينّا ذلك عند حديثنا عن السبب الذي جعل أمين الريحاني غير منتم إلى الرابطة رغم دوره العظيم في إرساء أدب عربي بالمهجر على قواعد لم تكن مناقضة للقواعد التي استنها أعضاء الرابطة، أو مثل ما كان شأن الرابطة الأدبية التي تأسست في الفترة نفسها في دمشق، وقد بعث جبران إلى نعيمة برسالة سنة 1921 يقول فيها: وبعد أن استعرضت أعداد [مجلة الرابطة الأدبية] تيقنت أنّ بيننا وبينهم هوّة عظيمة فلا منّا إليهم، ولا منهم إلينا، مهما فعلنا يا ميخائيل لا نستطيع أن نحــرّرهم من عبودية القشور اللفظية (...) فلا تحاول إيقاظ من أنزل الله النوم

---

22) نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص. 52.

23) المصدر السابق، ص. 55.

24) المصدر نفسه، ص. 163.

على قلوبهم لحكمة خفية ، افعل لهم ما شئت وابعث إليهم ما شئت، ولكن لا تنس أنك ستضع على وجه" رابطتنا "نقابا كثيفا من الشبهة والشك، اذا كان لنا قوة فقوتنا في وحدتنا وانفرادنا .وإذا كان لا بد من الاشتراك في العمل فلنشترك مع من يماثلنا ويقول قولنا "[25]. ولسنا نبالغ إن قلنا إن هذا النهج الصفوي قد لازم مسار الجماعة التي آثرت أن تكون حلقة صغيرة العدد، شأنها في ذلك شأن حلقات أدبيّة أخرى نشأت قبلها وأخذت نفسها بمنهج في الأدب لعلّه الأصل الذي نشأت منه فروع امتدت بعيدا في الزمان والمكان، ونعني" حلقة إيينا" (Le cercle d'Iena) بألمانيا في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر، ولسنا نبالغ أيضا إن قلنا إن في اختيار الجماعة أن يظلوا قلة دليلا آخر على إحساس بالتفرد بل بالتميّز كذلك ، كما يبدو من الشروط التي ما انفكّت تتردد على لسان جبران أو نعيمة أو غيرهما من أعضاء الرابطة كلما تعلق الأمر باختيار من يمكن أن ينضوي تحت لوائها.

ولكن اختيار الجماعة أن يكون اسم الجمعية" رابطة "يفتح بابا آخر من التأويل : فقد ذكرنا في ترجمة جبران أنه سعى- زمن كان في مدينة بوسطن (1910-1911) إلى تأسيس جمعية أدبية سياسية على بعض الصلة بالماسونية[26]، سمّاها "الحلقة الذهبية "وسمى المنضوين تحت لوائها" حرّاسا"، أضف إلى ذلك أن نعيمة تحدث في الجزء الثاني من كتابه" سبعون "حديثا صريحا يتعلق باطلاعه على المذهب الماسوني . "ما كدت أفرغ من تأليف الأباء والبنون حتى انكببت على مطالعة مجلد

---

25) نعيمة، جبران خليل جبران، ص 274، والتأكيد بوضع سطر تحت بعض الجمل منّا.

26) الماسونية تعريب للفظة الفرنسية Franc-maconnerie واللفظة الأنقليزية Free-masons وهي مذهب تعود أصوله، حسب بعض الدارسين، إلى أربعة آلاف سنة قبل الميلاد، ثم اتضحت بعض معالمه مع مجموعات البنائين الذين تولوا في القرون الوسطى بناء الكنائس والقصور وفق قوانين وضوابط لا يطلع عليها إلا من يقع عليه اختيارهم لذلك، ثم صارت حركة تجمع من يعملون على بناء عالم أمثل للإنسان، فكان اختيارهم الأتباع وفق مقاييس دقيقة تشبه اختيار أعضاء الجمعيات السريّة، حتى يظلوا "مترابطين" في عملهم القائم على وحدة في النظر والتفكير من أجل بناء معبد الإنسانية عبر المعرفة القلبية والحدس، ويتدرج المنتمون إلى الحركة في معرفة أسرار المذهب ورموزه وفق درجات يبلغ عددها في بعضِ فروع المذهب إثنتين وثلاثين درجة، أما فروعها – وتسمى : محافل – فمنتشرة في جل أنحاء العالم. راجع لمزيد التفصيل : Encyclopaedie Universalis, Corpus 9, pp. 934-940.

انكليزي ضخم كان أخي أديب قد جاء به حديثا إلى البيت وعنوانه : Morals and Dogma (الآداب والعقيدة)، وهو كتاب جمعه أووضعه ماسوني كبير وفيه بحث مستفيض للعقيدة الماسونية وشــرح واف للــرموز الكثيرة التي ترافق كل درجة من درجاتها "[27] ولم يكتف نعيمة بالاطلاع على هذا المذهب بل انضم إلى محفل" والا والا "وانتقل منه إلى محفل من محافل نيويورك وارتقى بعض درجات الماسونية حتى صار" معلّما "ماسونيا وأخذ ما يهمّه من" لباب الماسونية "[28]. وما كنّا لنثير هذه القضية المتعلقة ببعض الصلة بين تسمية" الرابطة "والحركة الماسونية لو لا أن رأينا ذلك الالحاح على انتقاء الذين قد ينضمون إلى تلك الجمعية الأدبيّة انتقاء دقيقا حتى يكونوا من النخبة التي يكون فكرها مجانسا لأفكارهم ، ولو لا أن رأينا كذلك أن الجماعة أقرّت، عند تأسيس الرابطة القلمية " أن يكون أعضاؤها ثلاث طبقات، عاملين ويدعون "عمالا"، فمناصرين ويدعون "أنصارا" فمراسلين[29]، فهل ترانا نبالغ باقامة هذا التوازي بين طرق العمل في المحافل الماسونية في اختيار أعضائها واعتبارهم درجات وطريقة جماعة الرابطة في اختيار أعضائها على أساس جملة من الضوابط وتقسيمهم إلى ثلاث طبقات؟ ثم إننا أشرنا إلى هذه القضية لما هو معروف من نشاط الحركة الماسونية في أوساط المثقفين العرب بمصر والشام على وجه الخصوص إذ قد بدا النشاط الماسوني في بيروت سنة 1862 عند تأسيس محفل تابع لمحفل المشرق الأكبر الفرنسي (الذي أنشأه الدوق دورليان Le Duc D'Orléans سنة 1773) ثم أنشئت محافل أخرى انضم إليها عدد من الكتاب والشعراء والصحفيين، وكانت الكلية السورية في بيروت، وهي التي كانت تديرها البعثة البروتستانية على صلة وثيقة بالحركة الماسونية لما بين المذهب البروتستاني والماسونية من الشبه في تمجيد حرية التفكير ومن الدعوة إلى التسامح والأخوّة وحرية المعتقد الخ ... فكانت تلك المبادئ كفيلة باجتذاب عدد غير قليل من المفكرين العرب المعادين للحكم العثماني، أو المنادين بالتخلص من سيطرة البنى التقليدية في السياسة والدين والمجتمع وقد بدا ذلك في المعارك الصحفية التي قادتها مجلة

---

27) نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص. 62.

28) المصدر نفسه، ص.ص. 63 – 64.

29) نعيمة، جبران خليل جبران، ص. 170.

"المشرق" (وكانت تمثل الكاثوليكيين والمحافظين) من جهة و"المقتطف "و"الهلال" من جهة أخرى[30]، وكانت الحركة الماسونية ذات تأثير معروف أيضا في أوساط المهاجرين العرب بالولايات المتحدة الأمريكية، وكان ينتمي إلى هذه الحركة عدد غير قليل من الأدباء العرب، فقد "كان لويس شيخو يسمّي أمين الريحاني"الماسوني المتأمرك (...) "وكان جبران- كما يقول شيخو" -عضوا في جماعة الماسونيين مثل الريحاني[31]"، ولعلّ ما يلفت النظر أيضا، أن جبران يختم بعض رسائله إلى نعيمة بقوله " : ألف سلام لك ولعبد المسيح ولرشيد ولوليم ولنسيب ولكل واحد ممّن تجمعنا بهم رابطة الله " [32] وفي ذلك ما يدعم ما ذهبنا إليه عند الحديث عن الاحساس، لدى أعضاء الرابطة بالانتماء إلى "نخبة "مختارة أدركت ما لا يمكن أن تدركه أذهان الجماهير.

والحق أننا لسنا نعني بهذا التأويل أن الماسونية كانت وراء تأسيس هذه الجمعية الأدبيّة، وإنما قصدُنا هو أن نتبيّن أن تلك التسمية لم تكن غريبة عن

---

30) المشرق : مجلة صدر العدد الأول منها ببيروت غرة جانفي 1898، وقد أسسها الأب لويس شيخو، وقد علّق عليها فيليب دي طرازي في "تاريخ الصحافة العربية" ج. 4، ص. 108 بقوله : عرف المشرق بمباحثه الجدلية مع أشهر المجلات العربية (المقتطف) (...) و (الهلال) في الماسونية.

- المقتطف مجلة صدر العدد الأول منها غرة جوان 1876 ببيروت، وقد أنشأها يعقوب صروف وفارس نمر، ثم انتقلت، بفعل رقابة السلطة العثمانية إلى القاهرة سنة 1884، وقد عرّفها صاحباها بأنها "جريدة تقطف ثمار المعارف والمباحث العلمية شهرا فشهرا وتذيعها في الأقطار العربية وعلّق عليها فيليب دي طرازي بقوله : "لو جمعت موادها العديدة على ترتيب حروف الهجاء لتألفت منها دائرة معارف أو قاموس كبير يرجع إليه الباحثون في فروع العلوم المختلفة" انظر : تاريخ الصحافة، ج. 2، ص.ص. 52 – 57.

- الهلال : مجلة صدر العدد الأول منها غرة سبتمبر 1892، ومؤسسها هو جرجي زيدان، وهي من أشهر المجلات العربية إلى اليوم، وكانت أول أمرها أدبية اجتماعية علمية، خصّصت ركنا "للمراسلة والمناظرة"، وقد علّق عليها دي طرازي بقوله : "تهتم على الخصوص بتهذيب الشبان وتعويدهم على حرية القول والصراحة في الفكر (...) لا تبالي بتفرّق الأديان (ولعلّه يقصد : باختلافها) انظر : تاريخ الصحافة، ج 3، ص.ص. 86 – 90. أما الحديث عن "الماسونية" وأثرها في المفكرين العرب زمن "عصر النهضة" فلا يتسع له هذا المجال الضيّق، وقد توسع صمويل موريه (MOREH) في هذا الباب بعض التوسع، انظر : S.MOREH, Modern Arabic Poetry, op.cit, p.p. 98 - 100

31) المرجع السابق (بالأنجليزية) ص. 100.

32) نعيمة، جبران خليل جبران، ص. 286.

الأجواء الفكرية التي كانت تسود أوساط بعض المثقفين العرب من المهاجرين أوممّن لم يهاجروا .

بيد أننا لن نقف عند حدود هذا التأويل في سعينا إلى الكشف عن بعض الأسباب التي أدت إلى أن تختار هذه الجماعة تلك التسمية، إذ أن اشارات أخرى مبثوثة في ما كتبه نعيمة في سيرته الذاتيّة بوجه خاص تجعلنا نميل إلى أن نرى أيضا في تأسيس هذه الجمعية وفي إطلاق تلك التسمية عليها ضربا من النزعة الدفاعية، ولعلّها دفاعية على مستويين : فأما المستوى الأول فيمكن رده إلى الظروف الموضوعية التي كانت تحف بوجود أولئك المهاجرين في وسط كانوا يحسّون فيه بالغربة، وربما ببعض الضياع، وقد عبّر نعيمة عن ذلك في سيرته الذاتية بقوله " : لقد أحسست تلك المدينة [نيويورك] ببناياتها الضخمة وبالحركة المحمومة فيها أثقالا تضغط على صدري (...) عجيج وضجيج وازدحام في النهار والليل حتى لتحسب أن الناس أدركهم الحشر، وتذكرت صنين والشخروب والسلام المخيّم فيهما والجمال المنثور في أحضانهما، فآلمتني الذكرى وآلمني أن أراني نقطة في مصحف لا تربطها أية صلة بأي حرف من حروفه "[33].فكان من الطبيعي أن يبحث بعضهم عن بعض سعيا إلى طمأنينة مفقودة وإلى راحة نفسية أو سلام روحي منشود، أما المستوى الثاني فنراه ناشئا عن ميل إلى التكتل والبحث عن الأشباه لتكوين عصبة تكون في اجتماعها قوة تبث ما تراه من الأدب الحق وتدعو إلى سبيله وتتنكب السبل المطروقة وتدفع عنها التهم التي يكيلها لها" أنصار الجمود والتقليد "ولم يخف نعيمة هذا الأمر حينما ذكر أنهم" كانوا في حاجة إلى تحديد أهدافهم وتوحيد جهودهم كيما يصبح لهم ولحركتهم كيان معنوي ، إن لم يكن تجاه أنفسهم ، فتجاه العالم الذي كانوا يودون مخاطبته والتأثير في مجاري حياته الأدبيّة والفكريّة "لأنّ المهم، في رأيه، هو " أن تبقى العصبة متماسكة متجانسة، متساندة[34]، ولعلّه كاد يقول: " مترابطة "برباط" مقدّس "هو رباط "القلم"، وإنما نعتنا ذلك الرباط بالقدسية بسبب ما نجده في الشعار الذي رسمه جبران، وقد وصفه

---

33) نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص.ص. 8 – 9.

34) المصدر السابق، ص. 163.

نعيمة بقوله " : رسم جبران للرابطة شعارا جميلا يمثّل دائرة في وسطها كتاب مفتوح وعلى صفحتيه خطت هذه الآية من الحديث (كذا)" (لله كنوز تحت العرش مفاتيحها ألسنة الشعراء"، ومن فوق الكتاب أطلت شمس ملأت أشعتها نصف الدائرة الأعلى، وعند أسفل الكتاب سراج شطره الأيمن محبرة قد انغمس فيها قلم فتحوّل حبرها إلى لسان من نور خارج من طرف السراج الأيسر، ومن تحت الدائرة اسم الرابطة القلمية مخطوط بأحرف مستقيمة الزوايا تشبه بعض أنواع الخطوط الكوفية، ومن تحته اسم الرابطة بالانكليزية فعنوانها الذي جعلناه عنوان جبران " [35].

إن في وصف نعيمة لهذا الشعار ما يغني عن التفسير وما يرشد أيضا إلى التأويل، فالصلة التي عقدها جبران بين العرش والشعراء تبيّن أنها صلة غير عادية . أي إن للشعراء من المنزلة ما للملائكة أو الانبياء ، وان كلامهم– وفيه مفاتيح الحكمة - نور يعم الكون فيهدي الناس إلى سواء السبيل، وما من شك في أن دافع جبران إلى هذا الرسم هو تصوّره الشعر (حدّا ووظيفة)، وتصوّره الشاعر أيضا ولعلّه يعكس تحوّلا جذريا عن تصوّرالشعراء يزينون القول أويتبعهم الغاوون، فتنزيل الشعراء تلك المنزلة التي لا عهد لهم بها في التراث العربي الاسلامي وجعل كلامهم مفاتيح كنوز الله (وهي كنوز المعرفة وكنوزالحكمة) وجعل المداد الذي يستعملونه نورًا يعمّ الكون، وطريقة جبران في التعبير عن ذلك بالرمز لا بلغة تفصح عن القصد إفصاحا، كل ذلك يدفعنا إلى تأكيد أن الجماعة كانت تقصد إلى تركيز رؤية جديدة تقوم بديلا من رؤية لم تكن في نظرهم تفي بما يرومونه للشعر من المنزلة وما يرونه له من المقام، ولا كانت تسعف الشاعر- عند التقدير - بما يستحق من المكانة وما ينبغي له من المرتبة، وفي ذلك ما يكفي لحملنا على محاولة استجلاء بعض الأسس التي انبنت عليها رؤيتهم الجديدة.

---

35) نعيمة، جبران خليل جبران، ص.ص. 171 – 172، ولعله ليس من المجازفة إن أوّلنا "الأحرف المستقيمة الزوايا" على أنها من نتاج تأثير الرؤية الماسونية التي تولي الخطوط المستقيمة أهمية في سياق رموزها، انظر : Encyclopoedia Universalis, corpus 9, pp.934-940

2 - في أسس الرؤية :

لعلّنا لا نبالغ إن قلنا إن حديثهم يدور على قطب أساسي مداره مبدأ" الهدم والبناء"، أو إن شئنا قلنا مبدا مخالفة الشائع المستتب بل مناهضته مناهضة تجيز لنا أن نستخلص أن رائدهم في كل ذلك نظرة تبعد بنا عن ادراج ما دعا إليه أعضاء الرابطة القلمية في سلسلة المعارك التي عرفت في تاريخ الأدب العربي بالمعارك بين" القديم والجديد"، لأنّه لا قديم فيما نحن فيه ولا جديد، بل هو تحوّل كامل من مجرى إلى آخر، وانتقال من رؤية إلى رؤية مختلفة لا عهد للأدب العربي بها وانتقال من تصوّر لوظيفة الأدب إلى تصوّر آخر، وقد نتج عن كل ذلك طرق مواضيع ما كانت شائعة في الشعر العربي والخوض في أغراض شعرية غير الأغراض التي استقرّت فيه واعتبرها النقاد عموده الفقري كما نتج عن ذلك أيضا استعمال ألفاظ من اللغة لم تكن ممّا تعوّد الشعراء استعماله وابتداع صور يغلب المرجع النفسي فيها المرجع العقلي المنطقي، وهي مسائل سنعود إلى تفصيل الحديث فيها وإنما أشرنا إليها لما لها من دور في بيان بعض" معالم الطريق "التي سلكها جماعة الرابطة في خروجهم عن اعتبار الشعر" صناعة "لا ينهض بها إلا من حذق نواميسها، وألّم بمختلف متطلباتها دون أن يطلب إليه أن يصدر- حتما - فيما يقول عن اقتناع وإيمان، ولا أن يعكس كلامه ما يجيش بضميره حتى لكأن للشعر صلة رقيقة بالحياة، وقد رفض شعراء الرابطة هذا التصوّر رفضا يبدو بيّنا في ما كتبه نعيمة في بعض فصول الغربال لانه تصور" ينظر إلى الشعر من جهة تركيبه ، وتنسيق عباراته وقوافيه وأوزانه "ولا يرى فيه" قوّة مندفعة دائما إلى الأمام[36] " تجعله" ميلا جارفا وحنينا دائما إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها (...) وانجذابا أبديا لمعانقة الكون بأسره، والاتحاد مع كل ما في الكون من جماد ونبات وحيوان"، ولأنه أيضا تصوّر لا يرى في الشعر" الحياة باكية وضاحكة، وناطقة وصامتة، ومولولة ومهللة، وشاكية ومسبّحة، ومقبلة ومدبرة[37]، وقد كان من أهم شواغل جماعة الرابطة أن يبيّنوا- شأنهم في ذلك شأن الرومنطيقيين عموما -أن "الحياة والأدب توأمان لا ينفصلان وأن الأدب يتوكأ على الحياة والحياة على

---

36) نعيمة، الغربال، فصل : الشعر والشاعر بيروت، مؤسسة نوفل، ط. 11، 1978، ص. 76.

37) المصدر نفسه، ص.ص. 76 – 77.

الأدب، وأنه – وأعني الأدب –واسع كالحياة عميق كأسرارها[38]"، وما أكثر أسرار الحياة التي لا يحيط بها الادراك العقلي ولا يبلغها المنطق بل وما أكثر أسرارها التي تعيى دونها الحواس، فنضرب صفحا عن السعي إلى كشفها حينا وننسبها إلى مجالات "اللامعقول "من حلم وجنون وما أشبه ذلك حينا آخر، ولكنّ للشاعر من الملكات الفائقة ومن الحواس الخفية ما يجعله قادرا على استكناه تلك الحقائق المحتجبة لأنه"يرى بعيني قلبه ما لا يراه كل بشر[39]" ولعلنا في غير حاجة إلى التذكير بأن "رقة الاحساس" هذه التي تحدث عنها نُعيمة هي من الأسس التي نجدها فاشية في كلام الرومنطيقيين باختلاف مشاربهم، ويكفينا- تمثيلا لا حصرا - أن نذكر بعض ما كتبه الرومنطيقي الفرنسي سينانكور (Etienne Pivert de Sénanccour 1770-1816) وقد جاء في حديثه" : إن رقة الاحساس ليست ذلك الانفعال الرقيق أو المؤلم فحسب، بل هي تلك الملكة التي وُهبت للانسان الكامل التنظيم لتمكنه من أن يتلقى انطباعات عميقة، فالانسان الرقيق الحس ليس ذلك البكّاء بل هو القادر على أن يجد أحاسيس رقيقة حيث لا يجد الناس شيئا "[40]. والشاعر في المنظور الرومنطيقي - ذو مرتبة غير عادية هي مرتبة الانبياء حينا والكهنة حينا آخر، أو إن شئنا قلنا إنه شاعر بالمعنى الذي كان له في" الزمن الأول"، روحه تسمع "دقات أنباض الحياة وقلبه يردد صداها ولسانه يتكلم بفضلة قلبه[41]"، وإذا هو يرتاد مجاهل نفسه ساعيا إلى كشف مخبآتها يدفعه الشوق إلى الوقوف على أسرارها وادراك مكنونها فاذا هو، كما قال نسيب عريضة [خفيف] :

هو يمشي ولا يرى ما أمامه ... روحه في السماء فوق الغمامه

سمعه منصت لهمـــس خفيّ ... تتجلى منـــه عليـــه ابتـــسامه

قد رأى في الحياة شيئا كثيرا ... فانـــبرى واصفـــا لنا أيامـــه

وأتاه وحي السماء رموزا ... فأتى شارحا لنا أحلامـــه[42]

---

38) المصدر نفسه، ص.ص. 30.

39) المصدر نفسه، ص.ص. 50.

40) Sénacour, Rêveries sur la nature primitive de l'homme, (1799 – 1801), tome 1, pp 58-59, cité par Gusdorf, l'homme romantique, cit. p. 100.

41) نعيمة، الغربال، ص. 86.

42) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، نيوروك، مطبعة جريدة الأخلاق 1946، قصيد : الشاعر، ص.ص. 39 – 40، ويعود تاريخ هذا النص إلى 1914، كما أثبته الشاعر نفسه.

ولكن أنّى له أن يدرك ما انطوت عليه جوانحه من الأسرار، وهو الذي كلّما ظن أنه بلغ مرفأ أطل عليه بحر يدعوه إلى رحلة جديدة حبلى باكتشاف جديد، فاذا هو المبحر الأبدي لا تهدأ فيه الرّغبة إلى سفر يغريه دوما باقتحام لجج ما انكشفت لغيره من قبل، وقد بات من اليقين لديه أن" الحياة في اكتشاف الجديد واختبار ما لا يزال مجهولا[43]، ألم يكتب جبران في نص بعنوان: " شذرات "نشره ضمن مجموعة الرابطة القلمية الصادرة سنة 1921، قوله" : أنا كولمبس نفسي، وفي كل يوم اكتشف قارة جديدة فيها "[44].

والحق أن هذه الرحلة في مجاهل النفس وفي أغوارها المظلمة قد كانت من الأسس التي ارتكز عليها كلام الرومنطيقيين في الحاحهم على عدم كفاية العقل - وعدم كفاءته أيضا - في تمكين الانسان من فهم الأطوار التي تلمّ به والأحاسيس التي تعروه والانفعالات التي تأخذ بمجامع فؤاده، ذلك أن الرومنطيقي دائم الاعتقاد في أنه حامل" أكوان محجبة "لا سبيل إلى الوقوف على أسرارها إلا بالابحار في ذاته وقد تمثلها كهفا أوسردابا مظلما تكشف له كل خطوة فيه عن سرّ ما كان ليدركه لو وقف عند حدود العقل والمنطق، فاذا الحدس وسيلته وطريقه إلى" فتوحات "تنير له منعرجات تلك السراديب، والغريب أن قول جبران الذي أتينا على ذكره يبدو كرجع الصدى لقول رومنطيقي فرنسي آخر، كان من زعماء الرومنطيقية في فرنسا ونعني ما دي بيران Maine de Biran (1766-1824) وقد كتب يقول : "من أدرانا أنه (...) ليس ثمّة عالم باطني جديد يمكن أن يكتشفه يوما ما كولومبس آخر مغرم بما وراء الطبيعة[45].

فاذا كان همّ الشاعر سبر أغوار نفسه، والنفس الانسانية بوجه عام، وكان ديدنه الابحار في مجاهلها واستكناه أسرارها وإدراك تلك المساحات التي تقصر دونها المعرفة العقلية بمختلف وسائلها، كان الشعر - والأدب بوجه عام لغة النفس وكان" رسولا بين نفس الكاتب ونفس سواه"، وقد تزوّد ذلك الرسول من قلب

---

43) نعيمة، الغربال، ص. 42.

44) جبران، شذرات، ضمن : مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921 ص. 202.

45) نقلا عن : جورج قوسدورف : G.Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p, 33.

الشاعر ولبه[46]، وفي ذلك أبلغ الدلالة على أن الشعر خرج عن حدّ الصناعة إلى باب" الافضاء "أو" الهمس[47]"، وصار من" فيض القلب "ومن حديث النفس وفي ذلك ما فيه من إلحاح على الجانب الذاتي في الأدب وفي ذلك أيضا ما فيه من خروج عن تصوّر للشعر- معنى ومبنى -ومن خروج عن مقاييس للأخذ بمقاييس أدبيّة" جديدة "تلبي" الحاجات "التي تدعو إلى الكتابة من وجهة النظر الجديدة هذه التي دعا إليها جماعة الرابطة، وأجمل نعيمة القول فيها حين كتب: " إن قيمة الأمور الروحية إنما تقاس بالنسبة إلى حاجاتنا الروحية، ولكل منا حاجاته (...) غير أن من هذه الحاجات (...) ما هو مشترك بين كل الأفراد والأمم في كل العصور والأمكنة، وهذه الحاجات هي المقاييس الثابتة التي يجب أن تقاس بها قيمة الأدب ، فان حددناها حددنا مقاييسنا الأدبية وتمكنّا من أن نعطي كل أثر أدبي حقه، [وأهم هذه الحاجات] :

"أوّلا : حاجتنا إلى الافصاح عن كلّ ما ينتابنا من العوامل النفسية : من رجاء ويأس، وفوز وإخفاق، وإيمان وشك و وحب وكره، ولذة وألم، وحزن وفرح، وخوف وطمأنينة، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثّرات .

ثانيا: حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة، وليس من نور نهتدي به غير نور الحقيقة - حقيقة ما في أنفسنا، وحقيقة ما في العالم من حولنا(...)

ثالثا: حاجتنا إلى الجميل في كل شيء . ففي الروح عطش لا ينطفئ إلى الجمال وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال . فإنّا، وإن تضاربت أذواقنا في ما نحسبه جميلا وما نحسبه قبيحا، لا يمكننا التعامي عن أن في الحياة جمالا مطلقا لا يختلف فيه ذوقان .

---

46) نعيمة، الغربال، ص. 27.

47) عقد محمد مندور فصلا للحديث عن "الشعر المهموس" في كتابه : "في الميزان الجديد" تناول بالتعليق نصّ : أخي لميخائيل نعيمة ونص : يا نفس لنسيب عريضة، انظر : في الميزان الجديد، القاهرة، دار نهضة مصر، 1973 ص.ص. 69 – 85.

رابعا : حاجتنا إلى الموسيقى . ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه . فهي تهتزّ لقصف الرعد ولخرير الماء ولحفيف الأوراق . لكنها تنكمش من الأصوات المتنافرة وتأنس وتنبسط بما تآلف منها .

هذه بعض حاجاتنا الرّوحية، إن لم تكن أهمها . (...) وهي المقاييس الثابتة التي يجب أن نقيس بها الأدب . فتكون قيمته بمقدار ما يسد من بعض هذه الحاجات أو كلها . ويكون أثمنه أجلاه بيانا . وأغناه حقيقة . وأطلاه رونقا . وأشجاه وقعا .

إن لمفردات اللغة التي نصوغ منها منثوراتنا ومنظوماتنا صفات عجيبة وميزات غريبة . فلكلّ كلمة معنى أو روح . ولكل كلمة رنّة . ولكل كلمة صبغة أو لون . والمجيد من الكتّاب والشعراء من إذا شاء الافصاح عن عاطفة أو فكر جمع بين مفردات يتولد من ارتباط معانيها معنى جلي . ومن اندماج ألوانها صورة . واضحة جميلة . ومن تآلف رنّان لحن رقيق شجي[48] "

وإذا ما قصدنا إلى بعض التعليق على هذه المقاييس وعلى تلك التعريفات التي انتخبناها من" الغربال"، قلنا إنها جميعا تعكس رغبة واضحة في التجديد في مستوى" الرؤية "أو" التصوّر"، أي في مستوى ماهية الشعر (والأدب عموما) وفي مستوى وظيفته وفي مستوى مضامينه ووسائله التعبيرية، وهي رؤية سنتبيّن من خلالها أن الشاعر هو ذلك الذي ينطلق في كتابة الشعر كلما أحسّ بدافع ذاتي يدفعه إلى الكتابة، كما نتبيّن من خلالها أن" تجربة القصيدة" والباعث على إنشائها إنما يكمنان في النفس، وفيما ينتابها من الحالات أو يطرأ عليها من الأحوال حتى ليغدو الشعر حديث نفس ولكنه حديث ينطلق من النفس ساعيا إلى مسّ نفس القارئ وجعلها تحسّ بما يحسّ به الشاعر نفسه، فترى الشاعر يعود إلى تجربته بالحديث والتفصيل حتى يستفرغ تلك التجربة ويحيط بها إحاطة شاملة، فيتحقق له التصوير الكلّي لتلك التجربة في قصيدة كاملة تكون مخصوصة بها، ويستعمل لذلك من وسائل التعبير ما يجعلنا نحسّ أنه يرمي إلى غاية مخصوصة من خلال ذلك وهي نقل تجربته إلينا وبيان مدى معاناته لتجربة الخلق الفني من خلال حمل قارئه على

---

48) نعيمة، الغربال، ص.ص. 70 – 71.

الاعتقاد بأنه يبحث عن اللفظة المناسبة للموضع المناسب من الخطاب الشعري، ساعيا إلى بيان أن للتجربة الشعرية أكبر الأثر في تشكيل القصيدة ووضع معجمها الشعري وتكوين صورها، فنلمس من خلال ذلك الفرق الواضح في الممارسة الشعرية بين الشعراء القدامى ومن سار على نهجهم من جهة، وجماعة الرابطة القلمية من جهة ثانية، ولم يعد من الممكن أن يعقد النقاد للشعراء أو لمن يرومون صناعة الشعر ما عقده ابن رشيق في العمدة – على سبيل المثال - من أبواب ترشد الشاعر إلى" أوقات صنعة الشعر "أو أبواب تعلمه أو "وسائل الشعراء لاستدعاء الشعر "حتى تدلّه على كيفية" عمل الشعر وشحذ القريحة له[49]"إذ أضحى المقام غير المقام، وصارت الرؤية غير الرؤية، وتبدّلت لذلك ماهية الشاعر تبدّلا أملاه موقفه من الكون وتصوّره للمعرفة وطرائق إدراك حقائق الوجود على أساس لا يولي العقل والمنطق المنزلة العليا بل يجعل للنفس ومنازعها وأحلامها وخلجاتها وطفراتها وحدسها المرتبة السنيا، ذلك أن الرؤية التقليدية المؤسسة في أغلب مظاهرها على العقل، كثيرا ما تقتصر على ما يمكن "فهمه "و"إدراكه "بواسطة الحواس أو الذهن فيكون بذلك عامّا مشتركا لا يختلف الناس في جوهره وإن تباين لديهم أحيانا اعتبار أعراضه ، فيظنون أن ما توصل العقل إلى إدراكه من "الحقائق "يمثّل" الحقائق المطلقة بينما يرفض الرومنطيقيون ذلك لتعلقهم بما يتجاوز حدود العقل والمنطق ولاهتمامهم بما ظل خفيا محتجبا من الأغوار المندثرة في اللاوعي ولاحتفالهم بتلك الأصوات الخافتة التي تنبع من" الحواس الداخلية"، ومن" الحلم "أو من" الجنون "فتنشأ- لذلك لدى الرومنطيقي جملة من الحقائق ليست موافقة حتما للحقائق التي تعارف عليها عموم الناس، ويكتشف بذلك زيف حقائق أولئك الذين بقوا في حدود" ظلمة العقل "ولم ينفتحوا على"نور الحدس والنفس"، فيدعو الناس إلى سبيله . وأنّى لهم أن يتبعوه وقد درجوا على نهج العقل والمنطق ينعتون كل ما خرج عنهما بالخطل ومثله، واعتادوا النظر إلى العالم على أساس خطّي موافق للحقيقة العقلية، في حين يحملهم هو على النظر إليه على أساس دائري أولولبي أومتعدد الاتجاهات موافق لخطرات النفس وفتوحات الحدس

49) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط. 4، 1972، الجزء الأول ص.ص. 204 – 214.

والحلم، وقد غدت جميعها معين الشاعر، أوكما قال نسيب عريضة [مجزوء الكامل].

للـــــنفس مائـــــدة تمـــــد (م) دُفهات لـــي منهـــا طعـــامي

والحلـــم أفـــضل يقظـــة لا توقظوني من منـــامي[50]

ولكنّ دعوته تظل كدعوة من ينادي بقاع صفصف، فتنشأ تلك القطيعة بينهم وبينه فينكفئ على ذاته يبني عالمه الذي يحلم بتحقيقه ويرى نفسه حقيقا فيه بمنزلة ينكرها عليه بنو جلدته، فتزداد غربته ويبكي ما فات من طفولته ومن طفولة الانسان قبل أن يفسده "استعمار العقل واستبداد المواضعات"، وقبل أن تكبت فيه أصوات نفسه وأشواقها، فيتبدل انسجامه مع الكون حوله نشازا، ويتنكب الناس طريقه وهم ينعتونه بقولهم: " هو متطرف بمبادئه حتى الجنون، هو خيالي يكتب ليفسد أخلاق الناشئة (...)هو فوضوي كافر ملحد ونحن ننصح لسكان هذا الجبل المبارك بأن ينبذوا تعاليمه ويحرقوا مؤلفاته لئلا يعلق منها شيء على نفوسهم " ولكن الشاعر يعلل ما يعيب الناس عليه بقوله: " هذا بعض ما يقوله الناس عني وهم مصيبون، فأنا متطرف حتى الجنون، أميل إلى الهدم ميلي إلى البناء، وفي قلبي كره لما يقدمه الناس وحبّ لما يأبونه، ولو كان بامكاني استئصال عوائد البشر وعقائدهم وتقاليدهم لما ترددت دقيقة[51]"ولكن ذلك التعليل يظل قاصرا دون رأب الصدع بين الشاعر والناس، فيظل ذلك النشاز قائما، ويظل الشاعر على غربة لا تبرح نفسه، وإذا هو يردّد: " أنا غريب في هذا العالم، أنا غريب وفي الغربة وحدة قاسية ووحشة موجعة غير أنها تجعلني أفكر أبدا بوطن (كذا) سحري لا عرفهُ، وتملأ أحلامي بأشباح أرض قصية ما رأتها عيني (...) أنا غريب عن نفسي، فإذا ما سمعت لساني متكلما تستغرب أذني صوتي وقد أرى ذاتي الخفية ضاحكة باكية مستبسلة خائفة، فيعجب كياني بكياني وتستفسر روحي روحي ولكني أبقى مجهولا مستترا مكتنفا بالضباب محجوبا بالسكوت" . "أنا غريب عن

50) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص. 227.

51) جبران، العواصف، فصل : المخدرات والمباضع، المجموعة الكاملة، ص. 404.

جسدي، وكلما وقفت أمام المرآة أرى في وجهي ما لا تشعر به نفسي وأجد في عينيّ ما لا تكنة أعماقي (...)".

"أنا غريب في هذا العالم .

"أنا غريب وليس في الوجود من يعرف كلمة من لغة نفسي(...)

"أنا شاعر أنظم ما تنثره الحياة وأنثر ما تنظمه، ولهذا أنا غريب وسأبقى غريبا حتى تخطفني المنايا وتحملني إلى وطني " (52).

ولئن لم يكن مجال الحديث متسعا للتعليق على كلام جبران، فان ذلك لا يمنعنا من الاشارة إلى صلة هذه الشواهد بما شاع عن الرومنطيقيين من" ضيق بعصرهم "و"اختلاف مع أهله"، ضيقا واختلافا يرسخان في الواحد منهم الاحساس بأنه لم يخلق ليكون في ذلك العصر، وبأن القيم التي ينادي بها قيم يرفضها أهل عصره وينبذونها، فيغدو العالم في نظره ضيّقا فيرفض نُظُمه ويرفض قيمه ويغوص في الحلم يستعيض به عن الواقع ويستدعي الاحساس يستبدل به العقل والمنطق، ويستبطن نفسه ينشد فيها الحقيقية عبر الحلم والخيال والحدس والمشاعر المضطربة المتداخلة المنفعلة وقد انفصمت علاقته بالناس حوله لا يفهمون ما يتوق إليه من القيم يؤسس عليها عالما جديدا غير عالمهم المستند إلى الحقيقة العقلية القاصرة عن استكناه مجاهل النفس وأهوائها.

وما كنّا لنذكر هذه الشواهد النثرية ممّا كتبه جبران- وهي غيض من فيض - لو لم نجد لها من الدلالة على ما ذهبنا إليه من أن الرومنطيقية كانت أهم مولّد للشعر لدى جماعة الرابطة القلمية، هذا فضلا عن دلالتها على ما كان لجبران من أثر عميق في رفاقه الرابطيين وفي شعرهم، وهو أثر، وإن كان يختلف عن أثر نعيمة فيهم، من خلال فصوله النقدية التي جمعها في" الغربال"، فانه لم يكن أقل شأنا منه، خاصّة إذا ذكرنا أن هذه الشواهد التي سقنا وغيرها ممّا لم نذكر- إنما هي ممّا كتبه جبران من الفصول التي كان ينشرها في الصحف العربية بالمهجر ثم جمعها في "العواصف"، وهو كتاب تزامن نشره مع تأسيس" الرابطة القلمية" جمعية أدبية .

---

52) جبران، المصدر السابق، فصل : الشاعر، المجموعة الكاملة، ص.ص. 487 – 488.

ولما كانت نيّتنا متجهة إلى إبراز ما ذهبنا إليه من تغيّر في الرؤية ومن استبدال أسس بأخرى، انطلاقا من النصوص الشعرية التي كتبها شعراء الرابطة، ولما كان المجال يضيق عن تناول جميع النصوص الدائرة على هذا الباب، فقد اخترنا - تمثيلا -نصّين، سنعمل من خلال النظر فيهما على بيان بعض الأسس التي يستند إليها تصوّرهم الشاعر ومنزلته.

الفصل الثالث

من تجليات الرؤية

نكاد لا نشك في أن الكتابة عن الشعر، وتخصيص نصوص كاملة يسعى الشاعر من خلالها إلى بيان مفهومه الشعر أو إلى الحديث عن الشاعر ومن يكون وما ينبغي أن تكون منزلته، أمر نابع من تلك الرغبة الجموح تأخذ بعض الشعراء ليوضحوا رأيهم في قضية يرونها من الأهمية بمكان، ومردّ تلك الأهمية إلى أن المنطلق مؤسس على الاختلاف والخروج عن الشائع ورفضه، وقد أشرنا فيما سبق من حديث إلى عدد من النصوص النثرية التي كتبها نعيمة أو جبران، يبيّنان فيها بعض مرتكزات المذهب الذي استنته الرابطة القلمية، بيد أننا إذا ما تركنا النثر إلى الشعر، وجدنا نصوصا أخرى تدور في الفلك نفسه، فلك" البيان "يعرّف" الشعر" و"الشاعر "وفق نسق من الخطاب يختلط فيه" الحلم بالواقع "أو"المنشود بالموجود"، وتتداخل فيه الرغبة بالدعوة، والرؤية بالرؤيا.

أما النصان اللذان اخترنا فأحدهما لايليا أبي ماضي وعنوانه" : العميان[53] والآخر لرشيد أيوب وعنوانه : النسر [54]"وقد رأينا أن نبدي فيهما جملة من الملاحظات تجمع بين النظر في معانيهما واستخلاص بعض سمات المبنى التي رأيناها ذات دلالة في السياق الذي نحن فيه، سياق" البيان "الذي يعمل على تأسيس نظرة أساسها تنكب المألوف المطروق من السبل، وتركيز رؤية شعرية تنخرط في سياق رؤية أشمل تبين عن موقف من الوجود وتعكس تصوّرا للكون على مختلف الأصعدة، وتعيد للشاعر مكانته التي كانت له زمن طفولة الانسان، وهي مكانة شبيهة بمكانة الكاهن أو النبي، تعتمل في نفسه قوى جبارة خفية، فتبدو لناظريْ روحه عوالم يقصر دونها نظر الانسان العادي فيرتد إليه حسيرا، فيأخذه الشاعر إليها ويسير به في دروبها ويدعوه إلى نسيان ما اعتاده من أسس النظر والتقدير

---

53) ايليا أو ماضي، الجداول، بيوت، دار العلم للملايين، ط. 8، 1970، ص.ص. 73 – 76.

54) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، بيروت، دار صادر 1959، ص.ص. 89 – 93.

وما من شك في أننا سنسعى، من خلال ذلك ، إلى بيان أن هذين النصين إنما يندرجان في سياق عدد غير قليل من النصوص الشعرية التي كتبها الرومنطيقيون يهدفون منها إلى بيان نهجهم الشعري وتحديد تصوّرهم الشاعر ووظيفته، حتى يزداد لدينا اليقين، إن كنا في حاجة إلى مزيد، بأن جماعة الرابطة القلمية ليست نشازا فيما ارتأته وبأن شعرها ليس بدعة إذا ما قيس كل ذلك إلى الشعر الرومنطيقي بوجه عامّ .

- 1 العميان :

كم خفضنا الجناح للجاهلينـــا
وعـــذرناهم فمـــا عـــذرونا
خبّروهم، يا أيهـــا العاقلونـــا
إنما نحنُ معـــشر الـــشعراء يتجلّـــى ســـرّ النبـــوّة فينـــا

* * * *

ذكروهم، فرُبّ خيـــر كبيـــر
فعلتـــه الهـــداةُ بالتـــذكير
إنما الناسُ من ترابٍ ونـــور
فبنو النّور يعبـــدون النـــورا وبنو الطين يعبدون الطينـــا

* * * *

قيل عنا قصُورنا من هَبـــاء
تتلاشى في ضحوة ومـــساء
أو سطورٌ بالماء فوقَ المـــاء
لو سكنتم قصورنا بعض ساعةْ لنسيتم شهوركم والسنينا

* * * *

لو دخلـــتم هياكــلَ الإلهـــام

وسرحتم في عـــالم الأحـــلام

واجتليتم سرّ الخيال الـــسامي

وعرفُتم كمـــا عرفنـــا اللّــــه لخــــررتم أمامنـــا ســـاجدينا

* * * *

قد سقتنا الحياةُ كاسـا دُهاقـــا

حسُنت نكهة، وطابت مـــذاقا

وسقينا مما شـــربنا الرّفاقـــا

فتركناهم حيـــارى ســكارى يتمنّـــون أنهـــم لا يعونـــا

* * * *

همكم في الكؤوس والأكواب

آه لو كان همكم في الـــشراب

لطرحتم عنكم قيود التـــراب

وشـــعرتم بلـــذة أو عـــذاب هذه الخمر ليـــتكم تـــشربونا

* * * *

أتقولـــون إنـــه مجنـــون!

أتقولـــون إنـــه مفتّـــون!

أتقولـــون إنـــه مـــسكين!

كم مليك، كم قائد، كم وزيـــر ودَّ لو كان شاعرا مـــسكينا؟

* * * *

عاش" ملتن "فلـم يكـن مـذكورا

وهوميروس" كالشيخ "كان ضريرا

ولقـد مـات" ابـن بـرد "فقيـرا

أرأيتم كمـا رآى العميـانُ؟ أفلستم بنـورهم تهتـدونا؟

نشر إيليا أبو ماضي المقطوعات الأربع الأولى من هذا النص في مجموعة لرابطة القلمية لسنة 1921 بعنوان" : نحن [55]" ثم نشره كاملا في الجداول (1928)بعنوانه المعروف اليوم: " العميان"، وما من شك في أن العنوان الثاني أبلغ في الأداء الشعري لأنه يخرج بنا عن صيغة" البيان "التي نراها في العنوان الأول الذي يبدو مباشرا وعلاقته بالنص علاقة اخبار إلى عنوان ألصق بالشعر من حيث أنه يعلن شيئا ويضمر غيره أو عكسه، فيتخذ إلى المعنى طريقا ذات انعطاف وانعراج أساسه المجاز يحوّله إلى حقيقة بل إلى حقيقة لا مجاز لها كما سنبيّن ذلك، وفي ذلك ما فيه من الطاقة الشعرية .

ومهما يكن أمر العنوان، فان هذا النص يظل بيانا صاغه أبو ماضي للحديث عن" منزلة الشعراء "من الناس، وهي منزلة لا يستطيع إدراك كنهها أولئك "الجاهلون "بنو التراب الذين يهتمون بالكؤوس والأكواب، وتكبّلهم" قيود التراب"، وأنّى لهم أن يدركوها وقد بناها الشاعر على تأكيد ما فيها من قداسة تدرّج فيها من إقامة علاقة مساواة (أساسها الحصر) بين الشعراء والأنبياء إلى اعتبار الشعراء من صنف الملائكة بني النور، فإذا عالمهم عالم الخلود (لنسيتم شهوركم والسّنينا) بل إنهم قبس من روح الله أدركوا ما يقصر" الجاهلون "عن إدراكه، وطرحوا عنهم "قيود التراب "حتى غدت منزلتهم منزلة يتوق إليها" القائد والوزير والملك" وبوّأتهم تلك المنزلة قدرة على الرؤية (ولعلها الرؤيا) وإن كانوا عميانا، تزري بقدرة المبصرين عليها .

55) انظر : مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921، ص. 198.

وليس من شك في أن هذا التعليق الموجز لا يفي النص حقه، خاصّة إذا ما تساءلنا عن وظيفة الشاعر، وعن مقومات العالم الذي يدعو إليه من جهة وعن الأسباب الكامنة وراء ذلك من جهة ثانية.

إن النص يضعنا- من أول أمره - في سياق عجيب أو في سياق غير عاديّ بتسويته الشعراء بالانبياء، وفي ذلك خروج عن نسق التصوّر التقليدي الذي لا يرقى بهم إلى تلك المرتبة، كما نجد فيه ما نجده شائعا في الرؤية الرومنطيقية من أن الشاعر ناطق بلسان الذات العليا(56) يدعو الناس إلى عالم لانهائي بعد تخليصهم من نير الواقع وضغوطه وعاداته التي تبلد حسهم وتعمي بصائرهم وتقتل فيهم قوة الخيال الخلاق إذ توقفهم عند حدود ما يفقه العقل، وهي حدود ضيقة إذا ما قيست بما يقدر الخيال أن يكشف لهم، فلا عجب أن نرى الشاعر ينقلب نَفَسا من روح الله، يخرّ له الجاهلون سجّدا، وأن يشرّف بعض من أنصتوا لأصداء نفسه بقداسة السماء، يسقيهم ممّا سقته الحياة، حتى يكونوا" رفاقه "في العالم الجديد الذي يتوق إلى تأسيسه، ذلك أن الشاعر هو ذلك الذي وهبته الحياة ملكة تلقّي الوحي وملكة الرؤيا التي تحمله إلى العالم الحق، وهو عالم لا يطمس ما لا يستطيع العقل إدراكه ولا يستصغره ولا ينبذه، وهو عالم يستعيد فيه الانسان انسانيته كاملة بعد أن فقدها عبر الحقب بابتعاده عن الطبيعة وبإعراضه عن الإصغاء إلى قلبه وباستعاضته عما فيه من نور وقدرة هائلة على الحدس بما يمليه العقل من نتاج التجربة المحدودة، ولعلّنا لا نفهم أبعاد الدعوة التي يرسلها الشاعر إن لم نتبيّن بعض الأسس الرومنطيقية التي تذهب إلى أن الانسان- وقد خلقه الله في أحسن صورة -ينبغي أن يسترجع تلك المكانة التي فقدها، والشعراء هم أولى الناس بارشاد الناس إلى ذلك لما جبلوا عليه من طاقة خيالية فائقة ومن حس مرهف ومن حدس يمكنهم من تجاوز الحقيقة التي تؤسسها المعرفة على أساس عقلي يعتمد خصوصا البصر والسمع واللمس إلى حقيقة تؤسسها معرفة تولي الذوق والشمّ- على ما فيهما من ذاتية - الأهمية التي يستحقان :

همّكم في الكؤوس والأكواب

آه لو كان همّكم في الشّراب

---

56) Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p, 342.

فاذا ما بنى أبو ماضي نصّه هذا على أساس من تشبيه التمثيل (الشعراء/الانبياء) فلأن التصوّر الرومنطيقي يجعل من الشاعر انسانا يصغي إلى أصوات نفسه الباطنية وقد استيقظت عينه الباطنية تلك العين التي تحدث عنها بعض الرومنطيقيين الفرنسيين فقال: " إلام آل أمر تلك العين الباطنية التي وهبنا الله لتسهر دون انقطاع على أرواحنا ولتكون الشاهد على حركات الفكر العجيبة، انها مغمضة بل هي نائمة بينما نفتح أعيننا الأرضية فلا نفهم شيئا من الطبيعة، ولا ندرك إلاّ الأشكال الخارجية[57]"، وهي عين شبيهة بالأذن التي يتحدث عنها جبران في بعض قصائده، وهي تسمع من الأصوات ما لا يسمعه البشر:

[مجزوء الرّمل]

أيهـــا الـــشحرور غـــنّ   واصرف الأشـجان عنّـي

إن فـــي صـــوتك صـــوتا   نافخـــا فـــي أذن أذنـــي [58]

ولما كان الأمر على ما قدّمنا، كان تقديم أبي ماضي الشعراء على أنهم من طينة الانبياء أومن طينة الملائكة أومن طينة هي غير طينة البشر العاديين يتوق إليها الوزير والقائد والملك، لأنها طينة" مقدسة "ينعتق صاحبها من القيود التي تكبل البشر ويتحرّر من مواضعاتهم وعاداتهم ورؤاهم ليحلّق في عوالم اثيرية يرى فيها - ببصيرته وبحواسه الباطنية - ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، فاذا هو يدعو وقد تجلت فيـــه علامات النبـــوة فأصابه ما أصاب الانبياء من إحساس بالغربة أيضا – إلى تصحيح معنى النبوّة الشائع بين الناس ويدعو في الآن نفسه إلى تصحيح معنى الشاعرية المعروف كذلك كي يغدو الشاعر نبيّا في الدنيا ينطق عن نفسه وأهوائها، فينقلب الاعتبار وتتبدل المقاييس ، فلا الشاعر ممّن يتبعه الغاوون، ولا النفس أمارة بالسوء، غير أن الناس اعتادوا غير هذه النظرة بل اعتادوا ما يقابلها ، فيظل الشاعر – لذلك - نبيّا مجهولا يتردد على" هياكل الالهام" ويسرح في

57) الشاعر الفرنسي موريس دي قيران (1810 – 1839) M. de GUERIN، نقلا عن : G.Gusdorf, l'homme rommantique, Op.Cit. p. 34.

58) جبران، البدائع والطرائف قصيد الشحرور، المجموعة الكاملة، ص. 607.

"عالم الأحلام "ويجتلي" سر الخيال السامي "فيقع على حقائق ليست في متناول من لا يتبع نهجه ويصيب من المعرفة ما لا يتأتى لمن يتنكب طريقه فيدعو الناس إلى النسج على منواله ولا من مجيب فينثني عليهم باللوم والتقريع بعد أن راوح بين النظر والتطبيق أوبين الاجمال والتفصيل أوبين التأليف والتحليل بالنظر إلى علاقة المقطوعات بعضها ببعض وبعد أن جمع بين الاختبار والاعتبار بالنظر إلى علاقة الأدوار بالأقفال، ويسألهم وقد حمّل سؤاله الجواب الذي لا جواب سواه :

أرأيتم كمـــا رأى العميـــان ؟ أو لستم بنـــورهم تهتـــدونا ؟

والحق أن هذا البيت الأخير بمثابة " الخرجة " في الموشح"، ولما كانت "الخرجة هي أبزار الموشح وملحه وسكره، ومسكه وعنبره (...) وهي الخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة، وقولي السابقة لأنها التي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها ويعملها من ينظم الموشح في الأول وقبل أن يتقيّد بوزن أو قافية (...) فكيف ما جاء اللفظ والوزن خفيفا على القلب أنيقا عند السمع مطبوعا (...) بني عليه الموشح، لأنّه قد وجد الأساس وأمسك الذنب ونصب عليه الراس "[59].

ولما كان ذلك كذلك، وجب أن نتوقف عند اللفظ الذي بدا به النص وكان عنوانا له ثم انتهى إليه : لئن أوهمنا الشاعر- مطلع النص - أنّه لا يستعمل اللفظة على غير ما اعتاد الناس استعمالها في مجاز اللفظ، ونعني أعمى البصيرة (من خلال حديثه عن" الجاهلين") فانه يرجع بنا عن المجاز إلى الحقيقة آخر النصّ، فيحدثنا عن عميان البصر من الشعراء، ولكن إذا علمنا أنهم- على كف بصرهم- قد أناروا درب الانسانية عبر العصور بما كشفوه لها من الحقائق وما حفظوه لها من العبر تهديهم عند اشتباه السبل، تبيناّ أن لا معنى لعمى البصر لدى الشاعر وأن لا عمى إلا عمى البصيرة، ولكن التوقف عند هذا الحدّ يبخس النص بعض طاقته الشعرية، ولعلّه يحسن أن ننتبه إلى أن الشاعر لم يكتف بما كان يتوقعه قارئه وينتظره فلم يكتف بالمقابلة بين عمى البصر وعمى البصيرة (الحقيقة والمجاز) ولا اقتصر على بيان أن عمى البصيرة أشدّ من عمى البصر، وإنما تجاوز ذلك إلى

---

59) ابن سناء الملك، دار الطراز، دمشق 1949 – ص.ص. 25 – 26.

حصر معنى العمى في البصيرة وحدها فنفى بذلك كل تقارب أوتقابل أوتفاوت بين نوعي العمى، وإذا كان لا بد من ايجاد مناسبة (بالمعنى الرياضي) بينهما فعلى أساس قانون : كلما عمي البصر قويت البصيرة، وإذا به يعوّض الحقيقة بالمجاز بل يجعل من مجاز الناس حقيقة لا مجاز لها، ويمكننا أن نقيس على هذا الاعتبار أمثلة أخرى كثيرة في استعمال الشاعر اللغة استعمالا مخصوصا، يخرج به عن مألوف العبارة ويمحضها لمجاز يجعله حقيقة : مثل استعماله ألفاظ النبوّة والمدام والسجود والنور والله وغيرها ممّا أجراه مجرى القداسة تضفي على عالم الشعراء هالة تبيح لهم الحديث عن الوحي والالهام وتمكنهم من معانقة أخيلة يتجاوزون بها عالم البشر المحدود ذلك أن الشعراء، إن أرادوا الحديث عن عالمهم، كان حديثهم موافقا ما قال نسيب عريضة [بسيط].

لنا غنى وعروش نحن نملكها	وجنة وجمال ليس بالفاني
في عالم لا يراه غير من خلقوا	له وقد عيّنوا ما قبل أزمان
هناك أترع كأسي بالخيال ولا	أجثو لطاغ ولا أعنو لشيطان
هنالك الكون ملكي والزمان يدي	والحسن والحب في أمرى وسلطاني
ولي قصور خيال بت أهدمها	طورا وأسحق أكوانا بأكوان
وتارة بت أبنيها مرفرفة	ولذتي أن أكون الهادم الباني(60)

ولعلّ قول نسيب عريضة هذا يدعمه حديث جبران عن الشاعر إذ اعتبر أنّه "حلقة تصل بين هذا العالم والآتي، منهل عذب تستقي منه النفوس العطشى، شجرة مغروسة على ضفة نهر الجمال ذات ثمار يانعة تطلبها القلوب الجائعة، بلبل يتنقل على أغصان الكلام وينشد أنغاما تملأ خلايا الجوارح لطفا ورقة، غيمة بيضاء تظهر فوق خط الشفق ثم تتعاظم وتتصاعد حتى تملأ وجه السماء وتنسكب لتروي أزهار حقل الحياة، ملك بعثته الآلهة ليعلّم الناس الالاهيات ، نور ساطع لا تغلبه

---

60) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، من قصيد : دعني وشأني، ص.ص. 50 – 51، يعود تاريخ هذا النصّ إلى 1951.

ظلمة ولا يخفيه مكيال، ملأته زيتا عشتروت إلاهة الحب وأشعله أبو لون إلاه الموسيقى "[61].

إن نص" : العميان "لأبي ما ضي يبيّن- بما لا يدع مجالا للشك أن صاحبه يروم من خلال الحديث عن الشعراء ومنزلتهم، أن يضع ما يشبه" القانون الأساسي" الذي يحدد وضع الشاعر في المجتمع منطلقا في ذلك من المبدإ الأساسي الذي أشرنا إليه آنفا مبدإ" الهدم والبناء "من خلال تعويض ما دأب عليه الناس في النظر إلى الشاعر وإرساء رؤية جديدة من أجل وظيفة جديدة أساسها الرؤيا يعوّض بها الرؤية وكأنه يلحّ على أنه كلما انغلقت الرؤية أو انعدمت عوّضتها الرؤيا وانفتح باب الحدس طريقا إلى المعرفة الحق، أوطريقا يتخطى به الشاعر حدود المنطق الضيق والعقل المحدود المدى، حتى لتبدو السبل مشتبهة ويخالها من اعتاد سلوك العقل لا يريم عنه متداخلة متشابكة متناقضة متعارضة ، ويحسب أن من سلكها لا بد أن تصيبه لوثة من جنون، ولكن الأمر على غير ذلك لأن الرومنطيقيين كثيرا ما اعتبروا ذلك الاضطراب الظاهر أوذلك التشويش نظاما من مستوى آخر وتنسيقا لا يخضع لمقتضيات العقل، لأنه يعكس حلم الانسان وما يعتمل فيه من أشواق عاتية ليعانق مسافات ما اعتاد أن يعانقها حينما أنْسِيَ- بمرّ الأزمان- الاصغاء إلى أصوات روحه وآلامها الباطنة وآمالها التي لا يحدّها حدّ، ولذلك ذهبنا إلى أن هذا النص" بيان رومنطيقي "موضوعه الدعوة إلى إعادة الاعتبار للشاعر بين بني جنسه بسبب ما له من خصائص مميّزة وما له من وظيفة مستمدة من تلك الخصائص.

أما النص الثاني الذي رأينا أن نتناوله بالتعليق لما له من صلة بتحديد معالم الطريق فيما يخصّ تصوّر جماعة الرابطة القلمية الشاعر ومنزلته ووظيفته والعالم الذي ينبغي- في رأيهم - أن يقيمه ويحيا فيه، فهو نصّ بعنوان" النّسر " لرشيد أيوب، كما أسلفنا القول، وهو نص نرى فيه وجها آخر يكمّل نص أبي ماضي (العميان) : فلئن كان نص أبي ماضي مرتكزا على قضية البصيرة وقوتها لدى الشعراء، إذ أنهم يتمكنون بواسطتها من دخول" هياكل الالهام "تسقيهم فيها الحياة

---

61) جبران، دمعة وابتسامة، فصل : الشاعر، المجموعة الكاملة، ص. 316.

"كأسا دهاقا "فيسرحون في" عالم الأحلام "ويجتلون سرّ الخيال" ويرتقون إلى مصاف الأنبياء والملائكة، فان نص رشيد أيوب" النسر"، يثير قضية أخرى شغلت بال الرومنطقيين عموما، والشعراء منهم على وجه الخصوص، وهي قضية الحرّية والانعتاق من قيود المواضعات، حتى يكون الشاعر قادرا على تخطي الحدود، حدود الليل والنهار، وحدود الخير والشر، وحدود اليقظة والحلم، وحدود الجاذبية الأرضية بما تفرضه عليه من نواميس تشده إلى واقع يعمل على تجاوزه بالخيال، فتغدو نفسه في خضم هذا المدّ والجزر- طافحة بأحلامها، رازحة تحت وطأة أحزانها : [الرمل]

2 - النّسر :

هـــات حــدّثنا بآيـــات الطيـــور أيّهـــــا الــــــسلّطــــــان

وبما قد كان في ماضي العــصور مـــــن عظـــــيم الــــــشان

لك مُلك لــيس تمحــوهُ الــدهور ثابـــــــــتُ الأركـــــــــان

عشقتك النفسُ فـــي هـــذا الجــلال أيهــــــــا الجبّـــــــــــارْ

وقفة منك علـــى هـــذي الجبـــالْ كلهّـــــــــا أشــــــــعارْ

* * *

من تُرى أنبــاك أســـرار النعـــيم مــــن تُـــرى أنبـــــاك

سابحا في الجــوّ حــرّا كالنّـــسيم والـــــــذرى مـــــــأواك

منصتا تسمع فـــي الليـــل البهـــيم رنّـــــــة الأفـــــــلاك

أيها الــسّابح فـــي بحـــر الخيـــال فيـــــك عقلـــــي حــــار

نـــسبٌ مـــا بيننـــا بـــالاعتزال مــــع بعْـــدِ الـــــدار

* * *

أنــت حــرّ شــاعرٌ أنــت أميـــر فـــي الـــورى محـــسود

فهنيئا لـــك فـــي الجـــوّ المطيـــر والمــــدى محــــدود

لست مثلي تائهـا ، فـوق الأثيـر   فـي الليـالي الـسّود
حـائرا أقـضي ليـاليّ الطّـوال   أنـشدُ الأسـرار
أبتغي عند الـسّهى مـا لا يُنـال   مـن يـدِ الأقـدار

* * *

ملـكَ الأطيـار بُلّغـتَ المنـى   فـي حمّـى مـأمونْ
فكلانـا طـائرٌ لكـن أنـا   طـائر مـسجونْ
ما له عن مـذهب النـاس غنـى   قلبُـهُ محـزونْ
قيّـدوهُ قيّـدوا منـه الجَمـالْ   قيّـدوا الأفكـارْ
هـي دنيـا كلّهـا مـالٌ بمـالْ   يـا أبـا الأحـرَارْ

لم تكن نيّتنا، في أصل هذا المقام- معقودة على تناول خصائص هذا النص البنائية والشكلية، غير أن بعض الملاحظات المتعلقّة بهذا الباب ظلت تلحّ علينا الحاحا لما رأيناه من التراشح بين معاني النص ومبانيه .

فالخصيصة الشكلية البنائية الأولى التي تلفت النظر هي قيام النص- في أبياته -على أساس من الثنائية، ولكنها ثنائية على غير تساو :

هـات حـدّثنا بآيـات الطيـور   أيهـا الـسلطان
فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلن   فـاعلاتن فـاعْ

وقد بدا النص، بسبب هذه الثنائية غير المتساوية الطرفين، قائما على ثنائية "الصدور "و"الاعجاز : "فالصدور موافقة بحر الرمل التام والأعجاز قائمة من تفعيلة واحدة من الرمل ألحق بها مقطع متناهي الطول، يمثل جزءا من تفعيلة ثانية، بيد أن هذه" الملاحظةالشكلية "لا قيمة لها في ذاتها، وما قيمتها إلا في علاقتها بما ينطوي عليه النص من المعاني المتصلة بهذا المبدأ : مبدأ الثنائية غير المتساوية

الطرفين الذي نرى أن الشاعر قد بنى عليه نصه كله، معنى ومبنى، وسنعمل على تتبع مختلف تجليات هذه الثنائية كما بدت لنا في النص، غرضنا من ذلك الوقوف على خصائص المنزلة التي يتوق إليها الشاعر وبواعث ذلك من جهة، وسمات المنزلة التي هو فيها ولكنه يروم التخلّص منها دون أن ينجح في ذلك من جهة ثانية، وكيف انعكس هذا التقابل بين" المنشود والموجود "على مستويات النص فكان في صياغته وفي معانيه قائما على الثنائية غير المتساوية الطرفين كما أشرنا إلى ذلك.

إن أول ما يطالعنا في هذا النص عنوانه ، وهو عنوان من وضع الشاعر نفسه، وقد سار رشيد أيوب في نصه هذا على ما درج عليه جلّ الشعراء في العصر الحديث من وضع عناوين لنصوصهم، وإن اختلفت الدواعي إلى ذلك كما سنبينه في الباب الذي نعقده للحديث عن مباني الشعر وأصناف صياغته لدى جماعة الرابطة القلمية، وقد ورد عنوان نصنا هذا- من جهة الأسلوب البلاغي - في صيغة الخبر: إن لفظ" النسر "يصلح أن يكون مبتدأ في جملة اسميّة أو خبرا لمبتدإ محذوف (هو النسر)، فان ذهبنا إلى أنه يمكن أن يكون مبتدأ قلنا إن الأصل في المبتدأ أن يكون مطلقا يحتمل ما لا حصر له من الأخبار مثل قولنا : النسر-

طائر كاسر

أو النسر ضخم الجناحين

أو النسر ذو منقار معقوف

أو النسر ....

وفي هذه الحالات جميعا كما في حالة تصوّرنا" النسر "خبرا لمبتدإ محذوف فان ما يتبادر إلى وهم القارئ هو أن الشاعر سيحدثنا عن" النسر" بوصفه أو بذكر بعض خصائصه أو بسرد بعض الحكايات المتعلقة به، وهذا الحديث- كيفما جاء - يندرج في باب" الخبر "من حيث الأسلوب البلاغي، ولكن ما تبادر إلى وهم القارئ من توقع نص على" الخبر "سرعان ما يعدل به الشاعر إلى أسلوب الانشاء بمجرّد أن يتجاوز العنوان إلى أوّل بيت في النص، ويتجلى الانشاء في" النداء" الذي يأخذ بطرفي النص بدءا ومنتهى ويخترقه اختراقا :

- هات حدثنا بآيات الطيور   أيها السلطان

- أيها الجبار

-أيها السابح في بحر الخيال

- ملك الأطيار بلغت المنى

- يا أبا الأحرار

فالانتقال من" الخبر "في العنوان إلى" الانشاء "في النص كله يجعل النص قائما على تنائية (الخبر /الانشاء) ولكنها ثنائية على غير تساو بين طرفيها إذا ما نظرنا إلى "كمية" الكلام في العنوان لفظة واحدة والنص .

وإذا ما بقينا في حدود هذه الملاحظات التي يثيرها فينا النصّ من جهة بنيته العامة، قبل الخوض في تفاصيل معانيه، رأينا أيضا أن العنوان : "النسر" لفظ لا يقبل الحديث عنه إلا باستعمال ضمير الغائب (هو)، ولكن توقّع القارئ يخيب مرّة أخرى، وقد خرج الشاعر عن العادي المألوف في استعمال اللغة إلى استعمال قريب من" الالتفات "وإن كان هذا الأسلوب عند النقاد القدامى أسلوبا يتخلل النص وإذا" بالنسر "ينتقل كما أراد له الشاعر من" الغيبة "إلى" الحضور "ويتجلى ذلك في الخطاب الذي يوجهه" متكلم "إلى" هذا السلطان":

هات خبرنا ....

فثنائية الغيبة والحضور- إذن -ثنائية قام عليها النص أيضا ولكنها ثنائية على غير تساوٍ بين طرفيها، إذ أن نسبة ضمير الغائب- في النص كله - أقل بكثير من نسبة الضمائر الدالة على الحضور (المتكلم المخاطب).

ولكن هذه الثنائية - في حقيقة الأمر تخفي ثنائية أخرى هي ثنائية المتكلم والمخاطب: فقد انقلب" النسر "الغائب إلى نسر ماثل أمام متكلم يناديه ويناجيه بل يمجّده ويتوق إلى بلوغ منزلته ويبغي التشبه به: " فكلانا طائر"، بيد أن هذه الثنائية أيضا قد أقيمت على غير تساو، ذلك أن ما خصصه الشاعر من كلام عند الحديث عن" المخاطب "أوفر ممّا خصّصه للحديث عن" المتكلم" : فقد خصّص للطائر

ثلاث مقطوعات، بينما لم يخصّص للشاعر سوى مقطوعة واحدة أودون ذلك، ولعلّ هذه الملاحظات الشكلية الأولى التي أوقفتنا على ثنائية الخبر والانشاء وثنائية الغيبة والحضور وثنائية المتكلم والمخاطب، وهي ثنائيات قد قامت جميعا على عدم التساوي بين طرفي كل منها، ملاحظات يعسر المرور بها دون العمل على استجلاء ما يمكن أن يكون لها من الدلالة بالنسبة إلى معاني النص من جهة وبالنسبة إلى المنطلقات الفكرية التي صدر عنها الشاعر في كتابته نصّه هذا من جهة أخرى.

أما إذا انتقلنا إلى النظر في النص من جهة الصور التي توسل بها الشاعر إلى إبلاغ ما يروم ابلاغة - والصورة هي الأساس المكين الذي ينبني عليه الشعر لأنها الوسيلة التي يتجلى فيها فعل الشاعر في اللغة، فاننا نرى الشاعر قد اعتمد -في الأغلب الأعم - نوعين من الصور: صور قائمة على علاقات التشابه وصور قائمة على علاقات التداعي . فأما الصور القائمة على علاقات التشابه فهي صور أساسها التقريب بين نظامين مختلفين في أصل وضعهما، مثل قولنا: هذه البنيّة كالزهرة ويكون التقريب بأخذ بعض صفات النظام الثاني (المشبه به) واضفائها على النظام الأول (المشبه)، وأما الصور القائمة على علاقات التداعي فهي صور لا نبرح فيها النظام الواحد ولكننا نسمّي فيها الأشياء بأسماء فيها من القرائن ما يرشد إلى الاسم الأول فالصور القائمة على هذا الأساس هي الكناية والتعريض والتلويح الخ ... ويرشدنا النظر في الصور التي استعملها الشاعر في نصّه هذا إلى أنه نص يقوم على هذه الثنائية ثنائية التشابه والتداعي: فقد استعار للنسر القدرة على" الحديث "هات حدثنا كما استعار له أيضا" الانصات إلى رنة الأفلاك " (واستعار الرنة للافلاك) واستعار له السباحة في بحر الخيال (واستعار للخيال بحرًا) إلى غير ذلك من الاستعارات التي لو أردنا استقصاءها لطال بنا الحديث ولكن الشاعر في سياق الصور القائمة على أساس التداعي لم يكد يذكر غير بعض الكنايات : أيها السلطان، أيها الجبار، لك ملك، وقفة كلها أشعار، فهي إذن ثنائية أخرى على غير تساوٍ بين طرفيها، مثل سابقاتها، لسنا نراها اعتباطية في النص ودلالاته، وإن كنا لا نعني بهذا أن الشاعر قد قصد إلى كل ذلك قصدًا، واجتهد واعيا في إخراجه على هذا النحو .

ثم إن النظر في الصور يقضي بالنظر أيضا في مصادر الصورة وتبيّن مجال التصوير، فإذا ما توقفنا عند هذا الباب ألفينا جل صور النص مستقاة من الطبيعة، قليلة التعرض لعالم البشر، فعناصر الطبيعة (ملك الأطيار – النسيم - الذرى - الليل - الأفلاك - الجو المطير - الليالي السود الخ). تغلب العناصر التي تنتمي إلى عالم البشر (مسجون، مذهب الناس، محزون، قيدوا، دنيا، مال) فتنكشف لنا بذلك ثنائية جديدة تضاف إلى ما سبق من الثنائيات، وهي أيضا على غير تساو بين طرفيها، ويزداد هذا الانخرام في التساوي وضوحا إذا اعتبرنا وظيفة الصور في هذا النص، وهي وظيفة أساسها التحويل: فقد بدأ النص بالتشخيص، أي بتحويل الطائر إلى شخص يخاطبه الشاعر، وينتظر منه جوابا أوخبرا :

هات حدّثنا بآيات الطيور

وقد تواصل ذلك التشخيص عبر الخطاب في المقطوعات الموالية إلى مطلع المقطوعة الرابعة :

- من ترى أنباك أسرار النعيم

- أنت حر شاعر أنت أمير

- ملك بالأطيار بلغت المنى

غير أن هذا التشخيص ينقطع عند المقطوعة الرابعة ليعوّضه تحويل من نوع آخر، هو تحويل الشاعر إلى عنصر من عناصر الطبيعة :

فكلانا طائر لكن أنا

طائر مسجون

ونتبيّن- مرّة أخرى -أن هذه الثنائية التي طبعت وظيفة الصورة في هذا النص ثنائية قائمة على غير تساوٍ، فاحتل التشخيص من النص أكثر من ثلاثة أرباعه.

تلك إذن جملة من الملاحظات سقناها لانها- فيما نقدّر - حريّة بارشادنا إلى معاني النص ودلالاته، وإلى تبيّن ما نسعى إلى الوقوف عليه من تصوّر جماعة الرابطة القلميّة الشاعر حدّا ووظيفة بالنظر في بعض النصوص الشعرية .

إن الخطاب الذي قام عليه النص خطاب يسير في اتجاه عمودي: فالشاعر المقيد - قيدوه قيدوا منه الجمال

قيدوا الأفكار

يخاطب - وهو في سجنه الأرضي بين الناس -النسر في عليائه بين الذرى، خطابا هو إلى المناجاة والشكوى أقرب منه إلى الخطاب العادي، وما من شك في أن تلك المناجاة تخفي رغبة وتوقا: رغبة في الانعتاق وتوقا إلى منزلة هذا "الشاعر الحرّ الأمير "ولعلّ ذلك التوق وتلك الرغبة ممّا يفسّر غلبة الحديث عن الطائر (النسر) في النص على الحديث عن الشاعر .

ولكن يظل أمر هذه الثنائية، ثنائية الطائر والشاعر، إذا ما تجاوزنا حدود الملاحظة، أمرًا يبعث على التساؤل عن السبب الذي قد يكون كامنا وراء انشاء هذا النص علي النحو الذي ورد عليه، ولعلنا لا نجازف إن قلنا إن صورة الشاعر تبدو على تناقض مع صورة النسر في هذا النص: فحيث كان الطائر منطلقا" والذرى مأواه "كان الشاعر مقيّدا في دنيا بشر لا يفهمون أصداء نفسه ولا يدركون ما يتلجلج في صدره من المطامح، وحيث كان النسر متميّزا عظيما جبارا عليما باسرار النعيم، شبيها بالملائكة السابحة في الأجواء العليا لا تشدها أمراس إلى الأرض ولا تخضع لمواضعات البشر القائمة على العقل والمنطق، كان الشاعر تائها" في الليالي السود " حائرا ينشد السرّ ولا يبلغه، قاصرا مسجونا مكبّلا، وحيث كان الطائر الحرّ الأمير سابحا في بحر الخيال بعيد الدار ينعم بما يتردد في نفسه من الأخيلة والرؤى وبما يعرض له من أفانين الجمال تطوف به الأفلاك وتحاوره النجوم في مدى لا يحده حدّ، كان الشاعر مقيّد الأفكار لا يجد إلى التنعم بالجمال سبيلا ، إذ" ليس له عن مذهب الناس غنى" بما في ذلك المذهب من العادات والتقاليد أو بما فيه من الوقوف عند حدود ما لا يختلف فيه اثنان اختلافا جوهريا.

ولكن هذا التناقض بين صورة النسر في النص وصورة الشاعر ليس في حقيقة الأمر سوى تناقض بين وجهين لعملة واحدة، هما الموجود والمنشود : فلئن كان الحديث عن الشاعر في هذ النص حديثا يشمل المعاني التي ذكرنا (الضعة والقيد والقصور والسجن والحيرة الخ...) فانه حديث عن الشاعر كما هو بين الناس وكما يشاؤون له أن يكون: أرضيا لا ينصت لأصداء روحه ولا يجمح بخياله بقدر ما يصغي لصوت العادة والعقل ويقف عند حدود واقع يكون فيه" المال بالمال"

كما يكون مقودًا برغبات غير التي تمليها عليه نفسه أو يمليها هو عليها، كما فعل جبران إذ قال [رمل] :

هو ذا الفجـــر فقـــومي ننـــصرف	عن ديار مـــا لنـــا فيهـــا صـــديق
ما عسى يرجـــو نبـــات يختلـــف	زهـــره عـــن كـــل ورد وشـــقيق
وجديـــد القلـــب أنـــى يـــأتلف	مع قلوب كل ما فيهـــا عتيـــق [62].

أما الحديث عن النسر، فحديث عن المنشود، أو هو حديث عن المنزلة التي يرومها الشاعر ويرى نفسه حقيقا بها . فلئن تحكمت صورة النسر في النص كله تقريبا وصارت صورة الشاعر تابعة لها بل نابعة منها فلأن غرض الشاعر الحديث عمّا يصبو إليه، وتقديم صورة الشاعر كما ينبغي أن تكون في تقديره، وإذا النص حديث عن النسر كأنه وصف له وليس كذلك لأن النسر ما هو إلاّ رمز الشاعر الحرّ الطليق :

أنت حرّ شاعر أنت أمير

وإذا الشاعر، بخياله أوبحلمه، يتجاوزحدود الواقع الذي يكبّله فيخاطب النسر خطابا يجعل النص قريبا من أدب الخوارق أوالعجائب وفي ذلك سمة أخرى من سمات الرومنطيقيين يطلقون العنان لأحلامهم فيصوغون ما تتوق إليه نفوسهم وقد أرسلت لا يكبح جماحها شيء لتعبّر عن أحلام يقظتها لا باعتبارها- في نظرهم -

---

62) جبران، البدائع والطرائف قصيد البلاد المحجوبة، المجموعة الكاملة، ص. 599.

جنونا، بل باعتبارها حقيقة النفس وقد تعرّت من أقنعة العادة واسترسلت مع الخيال يأخذ بيدها ويقنعها أن الحقيقة ليست سوى تأويل من تأويلات كثيرة ممكنة ، ألم يكتب الشاعر الفرنسي فيكتور هوغو" V. HUGO يقول : "إن سكنى الحلم والخيال ملكة يختص بها الانسان[63]، فهل نعجب- إذن -إن رأينا رشيد أيوب يخرج عن حدود ما اعتاده الناس فيخاطب النسر- كما لو كان سليمان الحكيم يفهم لغة الطير - ويتماهي به (كلانا طائر / أنت حرّ شاعر)، كأنه في لحظة من لحظات الكشف الصوفي التي تكون الحقيقة فيها غير" الحقيقة "التي تعارف الناس عليها أو نشدوها، أوكأنه في حلم يكسر به حدود الواقع ليخوض في فيض من الشعور والاحساس لا يمكن أن يبلغه لو لا ذلك الخيال يأخذه على أجنحة اثيرية تجعله يتشبه بالنسر فيردّه إلى العالم الذي" انحدر "منه وهو عالم لا تطوله الحواس ولا يدركه العقل، بل يظل مثاليا، خياليا، محجّبا، يتوق إليه الشاعر ويدركه بعينه الباطنية أو بحدسه، ويتمثله وقد استوى أمامه بعد أن اقتنع أن حياة الناس هي إلى الموت أقرب فلن يتمكن فيها من التعبير عن الواقع الذي يروم تأسيسه فينثني إلى عالمه الباطني وقد تمثل له نسرا يعوّض فيه الخيالُ الحقيقة بعد أن استقرّ النشاز بين عالمه الباطني وعالم الناس وانبثق في ليل اللاوعي نور يهديه - ولا يهدي سواه - ينطبق عليه قول فريدريك شليغل F. Schlegel (1772-1829) وهو من رواد الرومنطيقية الألمانية ومن جماعة الشعراء الذين ألفوا حلقة إيينا (Le cercle d'Iéna) إنّما يعد روحانيا كل من ليس يحيا إلاّ في ما لا يُرى، وكل من لا يعتبر للمرئي من الحقيقة إلاّ ما لصور المجاز منها [64] وبذلك نرى للّيل لدى رشيد أيوب - كما هو لدى جلّ الرومنطيقيين -من الأهمية ما ليس له في الأدب" الكلاسيكي ":

ففي الليل تتفتح الحواس الباطنية، وفي" اللّيل البهيم، يسمع رنة الأفلاك"، وفي الليل تنطلق النفس من عقال ما يبديه النور للأبصار لأنها عندئذ تبصر بنورها الباطن الذي يكشف لها ما لا يكشفه نور الشمس، فتغدو الحقائق خاضعة لمنطق غير منطق الحواس، وتمحي" الحقائق العامة "لتدع المجال لحقائق الشاعر الخاصة

---

63) Cité par Gusdorf, Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p, 343.

64) Lacoue- Labarthe (Ph) et Nancy (J.L) : L'Absolu litéraire, Théorie de la littéraire du romantisme allemand, Paris, Seuil, Coll. Poètique, 1978, p. 206.

به، وفي الليل تمحي الرؤية وتستقرّ الرؤيا وينفتح الفضاء الفكري وتتفتح رغبات الروح الحقيقية فتهفو إلى اللامحدود، إلى المطلق فيلتذ الشاعربوحدته وانعزاله :

نسب ما بيننا بالاعتزال   مع بُعد الدار

وهو - إلى ذلك - يبحث عن شبيه أو عن نظير يفهم أصداء روحه، و"أين في القفر الصديق" على حد قول أبي ماضي[65]، أومرددا قول جبران " : الحياة جزيرة في بحر من الوحدة والانفراد ، الحياة جزيرة صخورها الأماني وأشجارها الأحلام وأزهارها الوحشة وينابيعها التعطش، وهي في وسط بحر من الوحدة والانفراد حياتك يا أخي جزيرة منفصلة عن جميع الجزر والأقاليم ومهما سيّرت من المراكب والزوارق إلى الشواطئ الأخرى، ومهما بلغ شواطئك من الأساطيل والعمارات فأنت الجزيرة المنفردة بآلامها، المستوحدة بأفراحها ، البعيدة بحنينها المجهولة بأسرارها وخفاياها " [66].

لعلنا لم نخطئ الصواب حين ذهبنا إلى أن هذا النص- نص رشيد أيوب - من تجلّيات الرؤية التي شاعت بين شعراء الرابطة القلميّة في تصوّرهم الشاعر من حيث توقه إلى المطلق وانعتاقه من بوتقة الواقع الذي عبّر عنه في البيت الأخير من نصه وهو بمثابة الخرجة في الموشح ، وقد تحدثنا عن أهميتها عند تناولنا نص أبي ماضي العميان.

هي دنيا كلّها مال بمال   يا أبا الأحرار

هي دنيا تقعد به عن مطامحه ، وتجعل قلبه محزونا وقد قيد الناس منه الخيال والجمال والأفكار فاذا هو طائر مسجون، يناجي الطائر الآخر الحرّ المنعتق كما ناجاه جبران بقوله مجزوء [الرمل] :

ليتني مثلك حر   من سجون وقيود

65) ايليا أو ماضي، الجداول، قصيد : المساء، ص. 57.
66) جبران، البدائع والطرائف، فصل الوحدة والانفراد، المجموعة الكاملة، ص. 570.

ليتنـــــي مثلــــك روحـــــا فـــي فــضا الـــوادي أطيـــر
أشـــــرب النـــــور مـــــداما فـــي كـــؤوس مـــن أثيـــر[67]

لذلك رأينا في هذا النص بيانا رومنطيقيا عن صورة الشاعر كما يراها رشيد أيوب وكما بدت في نصوص أخرى شعرية ونثرية ممّا كتب جماعة الرابطة القلمية : فما الشاعر عندهم إلاّ ذلك الملك أوالجبار أوذلك النبيء الذي وقف على أسرار النعيم فراح ينبئ الناس بها وقد تجاوز بخياله حدود" الجاذبية الأرضية " بقوانينها الصارمة، وحلّق كطيف النسيم حرّا طليقا يصغي إلى عرائس الجن أو يفهم لغة الطير مثل سليمان، ويبشر- من خلال ذلك كله -بعالم ملؤه الجمال والمحبة والخيال والاصغاء إلى خلجات النفس، ولما كان شاعرنا يروم الخلاص من موجود يراه مقيّدا آماله، قاصرا دون ما تتوق إليه أشواق نفسه، ويروم بلوغ مثال ينشده ويحقق به ما عجز عنه واقعه، غلب المثال في النص على الواقع وطغى المنشود على الموجود واقترنت الصورة التي يسعى إلى تحقيقها بالفاعلية بينما ظلت صورة الواقع المزري الذي يروم الشاعر الانعتاق منه مطبوعة بالمفعولية في المستوى النحوي من نصنا هذا واختل التساوي بين طرفي هذه الثنائية كما اختل في سائر الثنائيات .

تلك إذن بعض العلامات التي نعتقد أنها كفيلة بأن تهدينا إلى تناول شعر الرابطة القلمية على أساس نتجاوز به الوصف إلى محاولة التعليل والتفسير فنتخطى الظاهرة الشعرية إلى الأسباب الكامنة وراءها، وعلى أساس نتجاوز به المنهج التحليلي الذي يقف عند الجزئيات إلى منهج تأليفي يساعدنا على تبيّن النسق العام الذي يستند إليه هذا الشعر.

وقد عملنا على تأكيد أن شعر الرابطة القلمية لا يمكن أن نعزله عن التحوّل العميق الذي طرأ على المجتمع العربي في مختلف المجالات و نتيجة الظروف الموضوعية التي شهدتها الأقطار العربية بفعل" التدخل "الأوروبي فيها على

67) جبران، المصدر السابق، قصيد : الشحرور، المجموعة الكاملة، ص. 607.

صعيد الاقتصاد والسياسة (وما دعا إليه ذلك من غزو عسكري أحيانا كثيرة) وعلى صعيد المجتمع والفكر والثقافة أيضا (وما من شك في أن تعميم التعليم قد لعب هنا دورًا أساسيّا) كما سعينا إلى بيان أن الرابطة القلمية ليست سوى حلقة في سلسلة من التحوّلات الأدبية التي شهدتها الأقطار العربية منذ" عصر النهضة"، وأكدنا أن هذا الشعر، شعر الرابطة القلمية ، لا يمكن النظر إليه بمعزل عن مختلف" حركات التجديد "التي ساهمت- بصفة مباشرة بالمعاضدة أو بصفة غير مباشرة بالاعتراض - في بلورة رؤاها وتحديد أهدافها .

فما من شك في أن تصدّع البنى التقليدية، خاصة في المجتمع والثقافة- قد أسهم بدور عظيم في انبثاق جملة من المواقف والرؤى لم تكن شائعة من قبل، لأن ذلك التصدّع قد أورث لدى عدد من المثقفين إحساسا بالتفرّد وشعورا بالقطيعة والوحدة الروحية، فأدى كل ذلك إلى رغبة جامحة لديهم في إعادة النظر في ما استقرّ من القيم واستتب قرونا فراحوا يُعملون فيه معاولهم ليقيموا على أنقاضه "قيما "يرونها توافق عصرهم أو تطمئن إليها نفوسهم فكان مبدأ" الهدم والبناء" لذلك شائعا بين عدد كبير من المثقفين -وإن اختلفت بهم المشارب وتباينت المنطلقات ولعلّنا لا نتوصّل إلى الوقوف على بعض ما يفسّر مذهب الرابطة القلمية في الشعر إن لم نلتفت إلى خصائص الإطار الثقافي الذي طبع عددا من البلدان العربية منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر وإن لم نلتفت كذلك إلى ما حصّله عدد من أعضاء الرابطة من الثقافة، سواء في بلدهم أوخارجه، ولذلك أشرنا إلى بعض من تأثر بهم نعيمة أو جبران أوغيرهما، غرضنا من ذلك بيان أن هذه الجماعة في ائتلافها وتجانس رؤاها وحرصها على اختيار من ينتمي إليها كانت في غير نشاز مع التيارات الفكريةو الأدبية التي كان لها صدى زمن تكوّنها، فلا غرابة -عندئذ -في أن نذهب إلى أن الرابطة تندرج في ذلك التصوّر الجديد للأدب ووظيفته، وإلى أنها عضدت الرؤية الجديدة التي تعود أصولها إلى الفترة السابقة، ولعلّ في ذلك ما يفسّر ولو بعض التفسير- المدّ الذي لن يعرف جزرا، وقد عبّر جبران عن ذلك في فصل بعنوان" العهد الجديد"، كتب فيه" : في الشرق اليوم فكرتان متصارعتان : فكرة قديمة وفكرة جديدة . أما الفكرة القديمة فستُغلب على أمرها لأنها منهوكة القوى محلولة العزم وفي الشرق يقظة تراود النوم، واليقظة

قاهرة لأن الشمس قائدها والفجر جيشها وفي حقول الشرق– ولقد كان الشرق بالأمس جبانة واسعة الأرجاء - يقف اليوم فتى الربيع مناديا سكان الأجداث ليهبوا ويسيروا مع الأيام . وإذا ما أنشد الربيع أغنيته بُعث مصروع الشتاء وخلع أكفانه ومشىء [68].

فمذهب جماعة الرابطة ليس فريد عصره ولا نسيج وحده، وإنما هو جزء من تلك "الفكرة " التي عملت على ربط الأدب بالحياة في بعدها النفسي قبل كل شيء، وعلى الدعوة إلى إنشاء عالم تسوده قيم تعود بالانسان إلى" فجر الحياة" ليصغي إلى أصوات نفسه التي كبتتها مواضعات وقوانين" أفسدت "روحه وعكرّت صفو أحلامه وقعدت بخياله عن التحليق بحرية في مدى لا يحدّه حدّ.

ولذلك كانت بعض نصوصهم الشعرية بمثابة" البيانات "يتحدثون فيها عن الشاعر ووظيفته في ردّ الانسان إلى طفولته الأولى، وتعويده على الانصات إلى "أشواقه التائهة "وحمله إلى عالم اثيري يأخذ فيه الشاعر بيده ويرود له مجاهله ويبصرّه بما فيه من السحر والفتنة، فعله في ذلك فعل من أوتي كنوز الحكمة وانكشفت له سبل المعرفة الحقّ.

---

68) جبران، البدائع والطرائف، فصل : العهد الجديد، المجموعة الكاملة، ص. 566.

الباب الثالث

عطش الأرواح*

*) عنوان قصيدة لإيليا أبي ماضي (الديوان ص. 122).



تمهيد :

تبيّن لنا، من خلال ما ذكرنا من الاشارات المتعلّقة بأسس الرؤية التي كانت تقود خطى شعراء الرابطة القلمية، كما تبيّن لنا من خلال النصوص الشعرية التي فصّلنا القول في بعضها وذكرنا أنّها بمنزلة" البيانات "حول الشعر والشاعر، حدّا ووظيفة، أن أصحاب جبران سعوا جاهدين- كما سعى الشعراء الرومنطيقيون قبلهم -إلى تركيز تصوّر جديد للشعر والشاعر، أساسه تحويل الشعر عن الأغراض التقليدية إلى الحديث عن النفس وأشجانها وتقلّب حالها واختلاج مشاعرها والعمل على تبيّن مطامحها واستشراف عالم تصبو إلى إقامته يكون خلوا من المتناقضات التي تطبع عالم الواقع اليومي، في إطار يكون للحلم فيه السلطة العليا، فيعيد بناء الواقع على أساس فردي يرتفع- في الوقت ذاته -إلى مرتبة المطلق، وقد تجرّد عن المعايير القبلية الشمولية التي فرضها العقل وسادت الكون قرونا رغم ما يطبعها من قصور عن إدراك الحقائق الكلية التي لا يقف على كنهها إلا من أوغل في نفسه فنظر في أطوارها واجتهد في فهم أحلامها و"جنونها"، متوسّلا في ذلك الخيال، اذ هو الكفيل وحده - بالتربع على عرش مملكة الباطن التي يقف العقل أمامها عاجزا كسيحا .

غير أن الشاعر الذي يستنّ هذه السنة المبتدعة، شاعر يتخطى حدود ما رسم للشاعر- في المنظور التقليدي - من الحدّ والوظيفة، ويصير- من حيث الحدّ -شاعرا ذا" رؤيا"، أوكائنا متميّزا لا يدرك ما في نفسه عبر النظر فيما حوله، بل يدرك ما حوله عبر النظر في نفسه، لأنه يذهب إلى أنه لا يمكن اختزال حقيقة الانسان وحقيقة الكون في عدد محدود من الضوابط والمفاهيم والنظريات، لأن مصدر تلك الحقيقة الأول، إنما هو النفس وما يعتريها من الفرح والهمّ أو ما يخالجها من الحلم والحدس، ويكفي الاصغاء إلى كل ذلك لبلوغ المعرفة التي قصر دونها العقل، فسعى إلى تغطية قصوره بنظريات صاغها متوهّما أنها تحقق له السلطان الشامل والديمومة المطلقة، ولكن الأمر- في نظر الشاعر الداعي إلى سبيل النفس – بعيد عن أن يكون على ما توهّم العقل .

بيد أن هذا الشاعر الذي تنكّب السبل المألوفة في تصوّر" حدّ الشاعر"، تصوّرا يضعه في انسجام تام والرؤية التي تجعل" العقل "إماما لا إمام سواه والذي دعا- مقابل ذلك -إلى تصوّر يكون الشاعر فيه الرائد إلى معرفة من نوع مختلف عن المعرفة العقلية، شاعر تغيّرت وظيفته حتما، بموجب ما يدعو إليه وبموجب ما أقدم عليه من" معارك "يروم منها اكتساب أتباع ينزعون عنهم الاطمئنان إلى حقائق العقل التي عدّت" شكلية "متحجّرة، لا مكان فيها لاختلاف الذات وتميّزها، فكأنّها تغريب للذات وتمويه للحقائق الباطنة باعتبارها تردّ كلّ الذوات - بالغة ما بلغت من الاختلاف -إلى مفاهيم وقواعد مشتركة، فتاقوا إلى إبدال حقائق العقل بيقين جديد دونه عقبات لأنه يقين لم يعتده الناس ولا ألفوا مسالكه ولانه يقين يدعوهم إلى الإصغاء إلى غير ما دأبوا على الإصغاء إليه حتى تتكشف لهم عوالم ظلت محجوبة عن أعينهم الباطنية التي تهديهم في لجج النفس ومجاهل الباطن، وعلى هذا النحو قدمت النفس على العقل، وأضحى الفضاء الموضوعي المعقلن يبابا وقحطا إذ جفّ معينه وصار سطحا لا قاع له، وانعقدت فيه الصلات على أساس المواضعات والقواعد الباهتة التي لا تدع مجالا للمجهول أواللانهائي، وقد خالت أنها امتلكت أسراره وفازت بجوهر حقائقه، فاذا سمة الشاعر الأولى أن لا ينسج على مثال سابق، واذا هو" الوسيط بين قوّة الابتكار والبشر، وهو السلك الذي ينقل ما يحدثه عالم النفس إلى عالم البحث ".[1] فلا غرابة في أن نرى وظيفة الشاعر تغيّرت، وقد تغيّر حدّه، كما رأينا، ولا غرابة في أن نرى جبران يقول:
"أعني بالشاعر كل مخترع، كبيرا كان أوصغيرا، وكل مكتشف، قويّا كان أوضعيفا، وكل مختلف عظيما كان أوحقيرا، وكل محبّ للحياة المجرّدة إماما كان أو صعلوكا، وكل من يقف متهيبا أمام الأيام والليالي، فيلسوفا كان أو ناطور كروم أما المقلّد فهو الذي لا يكتشف شيئا ولا يختلق أمرا، بل يستمدّ حياته النفسية من معاصريه ويصنع أثوابه المعنوية من رقع يجزّها من أثواب من تقدّمه " [2].

1) جبران، البدائع والطرائف، فصل : مستقبل اللغة العربية، المجموعة الكاملة، ص. 560.
2) المصدر نفسه، والصفحة ذاتها.

غير أنّ تحوّل الشاعر من الوظيفة التي كانت له طوال قرون، وهي وظيفة رأى بعض الدارسين قرابة بينها وبين وظيفة" النديم"[3] في الحضارة العربية الاسلامية إلى وظيفة هي أشبه ما تكون بوظيفة" النبي "تقتضي تحوّلا في علاقته بمن حوله من الناس، وهي علاقة كانت في الغالب مطبوعة بالانسجام والائتلاف حتى استقرّ في أذهان كثير من الناس مثل اليقين بأنّ الشاعر " لسان المجموعة " يتحدث عنها، إلى علاقة لعل أبرز سماتها التباين والاختلاف، إن لم نقل الاعتراض على ما يعتبره الناس من حوله حقائق ثابتة لا يتطرق إليها شك ولا يشوبها باطل وما من شك في أن هذا التحوّل في علاقة الشاعر بالناس سيؤدي بالشاعر إلى الابتعاد عن أسس الرؤية التي أقام عليها الناس عالمهم وحقائقهم ويؤدي به أيضا إلى البحث عن أسس جديدة يبني عليها هو رؤية جديدة مختلفة تكون سنده في سعيه إلى ابتداع كون مختلف ذي قيم لا تماثل قيم الناس من حوله، ينطلق في ذلك من النظر في منزلته بين الناس، فيلفي الغربة ميسمها والحنين إلى ما افتقد من سعادة مشغلها، يشد كل ذلك ضرب من القلق والحيرة يتنازعان روحه فيبعثان فيه التأمل في نفسه وفي الكون من حوله عساه يدرك ما دقّ من خفيّ الأسباب التي قعدت به عن بلوغ ما تشتاقه روحه وتطمح إليه، وعسى أن يتراءى له سبيل النجاة فيتحقق له كون يستعيض به عن هذا الكون الذي لم يفهم الناس فيه أصداء نفسه ولا تبيّنوا الأساس الذي يدعوهم إلى البناء عليه.

---

3) S. MOREH : Modern Arabic Poetry, op, cit, p : 52.



الفصل الأوّل

ليل الأشواق*

1- الغربة والحنين :

ليس الحديث عن معاني الغربة والحنين في شعر جماعة الرابطة القلمية مبتدعا مبتكرا، ذلك أن أغلب من درسوا هذا الشعر لفتوا النظر إلى تلك المعاني، من حيث كونها- في وجه من وجوهها - تعبيرا عن تعلق أولئك الشعراء بسوريا ولبنان، وعن" أثر الشرق في شعرهم[4] "أو من حيث صلة تلك المعاني بالحنين والهرب،" الحنين إلى الطفولة وإلى الوطن الماديّ بحدوده الجغرافية"، على وجه الخصوص، دون التوسع في الحديث عن الحنين" إلى العالم النوراني الذي تشعّ فيه "نار إرم [5] "أومن حيث هو" حنين إلى الأوطان [6] "تختلج به نفس المهاجر المغترب، وما من شك في أن توقف الدارسين عند هذه المعاني دليل على أنها متواترة في شعر الرابطيين تعترضنا في شعر رشيد أيوب كما تعترضنا في شعر أبي ماضي، ونلقاها في شعر ندرة الحداد كما نلقاها في شعر ميخائيل نعيمة، وإن كانت طرق التعبير متباينة بسبب التباين المعروف بين الواحد منهم والآخر دون أن يمسّ ذلك الاختلاف جوهر الرؤية الشعرية ولا تصوّر الشعر ماهية ووظيفة.

ولعلّ في هجرة شعراء الرابطة من موطنهم الأصلي إلى الولايات المتحدة الأمريكية بعض التفسير لما كانوا يعبّرون عنه من إحساس بالغربة في ذلك الوسط الذي نزحوا إليه، ولعلّ فيها أيضا بعض التعليل لما كانوا يتحدثون عنه من جيشان

---

*) هو عنوان قصيد لأبي ماضي، انظر ديوان أبي ماضي، ص. 780، وهو عنوان يذكّرنا أيضا بنعت جبران الليل بأنه "ليل الشوق والتذكار"، انظر، العواصف، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 383.

4) نادرة جميل السراج، شعراء الرابطة القلمية، ص.ص. 187 – 228.

5) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر، ص.ص. 117 – 129.

6) محمد عبد الغني حسن، الشعر العربي في المهجر، ص.ص. 34 – 37، عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص.ص. 81 – 90.

الحنين في نفوسهم إلى وطن طفولتهم وشبابهم الأول، وقد غمر نفس هذا الشاعر منهم أوذاك إحساس بالضياع أوشعور بعدم الانسجام مع محيطه الجديد، ذلك أنه من الطبيعي أن يحسّ النازح عن موطنه بأنه صار غريب الدار منبتّا عمّا حوله ومن حوله لا يشده إليه رابط، فينطلق متحدثا عمّا يضطرب في نفسه من الاحساس بالغربة، وهو إحساس يلح عليه في يقظته ومنامه : [رمل]

عطّري يا زهـــر أذيـــال الريـــاح | إن سرت فوق الريـــاض القــشب
أو دعيهـــا كلمـــا لاح الــصباح | أرجـــا يغنـــي بـــه عـــن كتبـــي
غربة أمـــست حيـــاتي وانتــزاح | ومناجـــاة ورعـــــي الـــــشهب

* * *

فـــاذا مـــا لاح للـــصبح عمـــود | بعـــــد ليـــــل كغـــــراب أبقـــــع
قلت في نفـــسي وللنـــوم صـــدود | أوحتى غربـــة فـــي مـــضجعي(7)

ومن الطبيعي أيضا، أن يرتبط هذا الإحساس بالغربة، في هذا المستوى من الحديث بانكفاء الشاعر على نفسه يخاطبها ويستجلي مكامنها ساعيا إلى معرفة سبب ما عراها من اضطراب وشوق أهاجتهما فيها بعض الأخيلة والرؤى فأثارت فيها الشوق إلى مواطن طالما ارتادها الشاعر زمن طفولته وشبابه آلأوّل فخفق قلبه ودمعت عينه وأنكر هو منهما ذلك : [مشطور الكامل فالكامل]

يا قلب ما هذا الخفوق وما ترى

في ما توهّمه الخيال وصـــوّرا

تبكي كأنك بعض أفئدة الورى

وظننتُ أنك صرت صلب العود | أشجتك رؤيا يا أخا الجلمود ؟

---

7) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيد الربيع : ص.ص. 62 – 63.

رفعت لطرفك من مكان قـــاص

تختال بين حـــدائق وعـــراص

أعرفت يا قلبي عروس العاصي

محيَى أمانينا ومحيـــا الجــود   ونعيم راض بالوجود سعيد !

أعرفتها تلك الربـــوع العاليــهْ

ما بين لبنـــان وبـــين الباديـــهْ

...الذكريات وقد برزن علانيهْ

نادين عنك بحـــسرة المطـــرود: يا حمص يا بلدي وأرض جدودي[8]

فلا عجب - إذن - من أن نرى الاحساس بالغربة لدى الشاعر من جماعة الرابطة، يبعث فيه ذكرى بعض المواضع التي نشأ فيها ودرج، ومن أن نرى بعض المشاهد في موطنه الجديد تذكّره بمواضع أو بمشاهد من موطنه الأول، بل قد تلحّ عليه الذكرى إلحاحا فتلازمه حيثما ذهب ومهما فعل، ولعلنا نجد في نص ندرة الحداد الذي عنوانه" كلّما "تعبيرا ضافيا عن ملازمة الوطن فكر الشاعر وروحه : [خفيف]

كلما كنت ســـائرا فـــي البـــراري   بين صـــف الـــورود والأزهـــار

خلت أني في حمص وسط الـــدار   أو أمـــام المـــروج فـــي العبّـــار

مـــوطن الـــشيح عنـــده والآس

كلّما كنت جالـــسا فـــي المـــساء   قرب نهر فـــي روضـــة غنـــاء

ورأيت الصفصاف فـــوق المـــاء   شـــبه أم تحنـــو علـــى الأبنـــاء

خلت نفسي في دوحة الميمـــاس

---

8) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد أم الحجار السود، ص. 253.

(...)هكذا كلمـــا ســـررت بـــأمر لاح في الحال رسم حمص لفكري

فتمنيـــت أن أرى فـــي العمـــر تربـــة أشـــتهي تكـــون لقبـــري

عند لفظي الأخير من أنفاسي[9]

بيد أننا إذا ما واصلنا النظر في هذا المستوى الأول من حديث شعراء الرابطة القلمية عمّا كانوا يحسون به من غربة في موطنهم الجديد وما كان يضطرب في نفوسهم من شعور بالحنين إليه وإلى أهله، لا يسعنا أن نغفل عن ظاهرة طريفة مترددة في شعرهم، وهي ظاهرة استحضار ذلك الوطن والحديث إليه حديثا هو إلى المناجاة أقرب، وهو حديث نرى فيه الشاعر يجتاز بخياله واسع المدى ويتخطى شاسع الحدود ويعود إلى وطنه يذكّره بذلك الطفل الذي كان فيما مضى من الأيام خالي البال من الهموم : [مجزوء الكامل]

وطـــن النجـــوم ... أنـــا هنـــا حـــدّق ... أتـــذكر مـــن أنـــا

ألمحـــت فـــي الماضـــي البعيـــد فتـــى غريـــرا أرعنـــا ؟

جـــذلان يمـــرح فـــي حقولـــك كالنـــــــسيم مدنـــــــدنا

(...) أنـــا ذلـــك الولـــد الـــذي دنيـــاه كانـــت هـــا هنـــا

أنـــا مـــن مياهـــك قطـــرة فاضـــت جـــداول مـــن ســـنا

(...) كم عانقـــت روحـــي ربـــا ك وصـــفّقت فـــي المنحنـــى[10]

غير أن مخاطبة الوطن في نغمة تغلب عليها اللوعة والشوق في آن واحد لا تقف عند هذا الحدّ من تنزيل الوطن منزلة النجوم، إذ قد تجاوز بعض شعراء الرابطة الحديث عن الوطن بضمير الغائب والاخبار بما تبعثه بعض المشاهد التي يمرّون بها في موطنهم الجديد من ذكرى تأخذهم إلى بعض مواضعه وتجاوز

---

9) ندرة الحداد، أوراق الخريف، ص.ص. 114 – 115.

10) ايليا أو ماضي، ديوان أبي ماضي، بيروت، دار العودة، د.ت، قصيد : وطن النجوم، ص.ص. 736 – 777.

مخاطبة الوطن قصد تذكيره بأنه" قطرة من مياهه "إلى التركيز على مرتع الصبا ومناجاته مناجاة تفصح عمّا يقيمه الشاعر من صلة وجدانية عميقة بمسقط رأسه، كما فعل رشيد أيوب في قطعة من" الشعر المنثور "وردت في" أغاني الدرويش " بعنوان : وادي الجماجم يقول فيها :

ما أجملك أيها الوادي مسرحا لأحلامي

ما أحسنك مجمعا لأشباح لياليّ

أيها الراضع من ثدي صنين

الساكن في حضن الطبيعة

المتنصت لوقع أقدام الدهور المارّة أبدا

مرورك في مخيّلتي

أنت عميق أيها الوادي

عميق جدّا كجراح قلبي

تنصب فيك سيول الأمطار

كما تنصب في صدري الهموم(11)

إن في الأبيات التي سقنا من شعر أبي ماضي كما في الأسطر التي أوردنا من حديث رشيد أيوب ما يبيّن لنا ما دأب عليه شعراء الرابطة القلمية من ربط بين الوطن والطفولة، ومن سعي إلى استحضار الوطن- عبر الخيال -والحديث إليه وبثه ما يتلجلج في نفوسهم من الحنين إليه، ومن تفضيله على سائر بقاع الدنيا وقد قوي الشعور بالحنين بالاحساس بالغربة، والحق أن النصوص الشعرية التي كتبها أولئك الشعراء يتغنون فيها بوطنهم ويمجدونه ويعلون من شأنه نصوص كثيرة لا يتسع المجال لاستعراضها جميعا، وهي إلى ذلك نصوص، مختلفة المشارب متباينة الأهداف، ذلك أنها ليست نصوصا وقفت عند حدود الحديث عن الغربة في المكان،

---

11) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص.ص. 158 – 159.

ولو اقتصرت على ذلك لكانت محدودة الطرافة، بل هي نصوص عكست أيضا ما كانوا يحسون به من حنين إلى موطنهم متصل في أعماق ذواتهم بالتوق إلى استعادة انسجام فقدوه، فكأنّ الحنين إلى الوطن استرجاع لذلك الزمن الذي كان الانسجام طابعه قبل أن تغدو القطيعة السمة الأولى لحياتهم في عالمهم الجديد، ولذلك نرى عددا غير قليل من النصوص يمتزج فيها الخيالي بما يبدو من واقع الشاعر في مهجره، وتختلط فيها الذكرى بالحلم والماضي بالمستقبل اختلاطا يبين عن اضطراب الشاعر بين أمله في الرجوع وخوفه من صعوبة تحقّق ذلك، كما يبين عن اضطرابه بين ماضيه المشرق، زمن طفولته وشبابه الأول، وقد قضاهما في وطنه وبين مستقبله الذي يرجوه تواصلا لذلك الماضي، عبر حاضر مقيت تثقل فيه وطأة الاحساس بالغربة، فاذا الماضي مجموعة من الذكريات وإذا المستقبل جملة من الرؤى يتخطى بها الشاعر واقعه :

هـــــل يعـــــود	عـيش قطعنـاه بتلـك الـصرود
أوتجـــــــــود	هـذي الليـالي بانتظـام العقـود
كـــي نـــــرود	في سـفح صـنين مقـرّ الجـدود
فانـــــــــصفي	أيتهـا الـدنيا غريبـا وفـيّ
(...)لا بـــــراح	من غربـة أودت بـه وانتـزاح
مـــا اســـتراح	من يرصد الأفلاك حتى الـصباح
يـــا ريـــــاح	عودي إذا ما جئت تلـك البطـاح
شـــــــــنفي	سمعى ومن حدّثت مـنهم صـفى
تـــــــــشتف	روحي بمعنـاك اللذيـد الخفـي
يـــا نـــــوى	إن كان قلبـي بـالغرام اكتـوى
والتـــــــوى	ظهري ورثت في المشيب القـوى
مـــا انطـــوى	بـساط آمـالي ورب الهـوى

فـــــــــــــــــــــــــاعرفي لا شيء عـــن لبنـــان مـــستوقفي
فهـــــــــــو فـــــــــــيّ وغيره في الأرض لم أصطف[12]

ولكن الاحساس بالغربة يظلّ- عند هذا الحد - كما يظل الاحساس بالحنين أيضا، متصلين بالمكان الذي فارقه الشاعر، وبما يحمل ذلك المكان من الذكريات والأحاسيس، وهي ذكريات وأحاسيس يثيرها فيه مشهد مرّ به أوموقف عاشه في مهجره، فتأخذه ذاكرته عبر التداعي إلى وطنه وأهله، فلا يتردد في ذكر أمكنة بأسمائها، لما فيها عنده من شحنة وجدانية يعمل على أن يبلغها قارئه من خلال ذكر بعض التفاصيل والجزئيات التي تبدو بسيطة، يرى فيها بعض المعترضين على شعر جماعة الرابطة تجنيا على الشعر بادراجها فيه، ويراها الشاعر بعيدة الدلالة على ما كان يعتمل في نفسه من حنين تثيره فيها تلك المشاهد البسيطة وقد انداح بعضها في اثر بعض، كما نرى ذلك- تمثيلا لا حصرا - في نصّ لرشيد أيوب عنوانه" : يا ثلج :" [سريع]

يـــا ثلـــج قـــد هيّجـــت أشـــجاني ذكّرتنـــــي أهلــــي بلبنــــان
بـــالله عنـــي قـــل لاخـــواني : مـــازال يرعـــى حرمـــة العهـــد

* * *

يـــا ثلـــج قـــد ذكرتنـــي الـــوادي متنـــصتا لغـــديره الـــشادي
(...) يا ثلج قـــد ذكرتنـــي أمـــي أيام تقـــضي الليـــل فـــي همّـــي
مـــشغوفة تحتـــار فـــي ضـــمي تحنـــو علـــيّ مخافـــة البـــرد

* * *

يـــا ثلـــج قـــد ذكرتنـــي الموقـــد أيـــام كنـــا حولـــه ننـــشد[13]

---

12) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيد : ذكرى لبنان، ص.ص. 69 – 72.
13) المصدر السابق، قصيد : يا ثلج، ص.ص. 128 – 129.

والحق أننا لم نتحدث عن هذا الاحساس بالغربة وما يتصل به من الحنين إلى الوطن باعتباره الحدّ الذي وقف عنده شعراء الرابطة في هذا الباب كما ذهب إلىذلك بعض الدارسين قبلنا، حين كتب يقول ان" شعر الحنين قديم قدم الشعر العربي نفسه "وإلى أن" مجرد الخروج من دار إلى دار أومن بلد ألفه الانسان إلى بلد جديد عليه (...) لا بد أن يثير في النفس عواطف الحنين والتذكار، ويبعث في القلب لواعج الحزن والأسى على تلك الديار [14] "ذلك أننا لا نقصد من الحديث عن الاحساس بالغربة والحنين بيان" أثر الشرق في شعرهم "وتأكيد سيرهم على السنّة الشعرية التي يرجعها بعض الدارسين إلى" الوقوف على الأطلال "ثم إلى شعر "الحنين إلى الأوطان وتذكّر الديار [15] "ولو اقتصر أمرهم على ذلك، لتساءلنا عن مدى طرافتهم فيه، ولكننا تحدثنا عن هذا المستوى من تناولهم الاحساس بالغربة والحنين في شعرهم لأنه ماثل فيه لا يمكن للدارس أن يتغافل عنه ولأنه- رغم ما قد يُرى من انخراطه في السّنّة الشعرية التي ذكرنا - يخرج عنها من جهة ما يطبعه من بساطة في التعبير تؤدي إلى عمق في الدلالة على ما سنرى ومن جهة ما يتسم به من تداعٍ أساسه تفاصيل وجزئيات يستقيها الشاعر من الحياة اليومية ويتوقف عندها، كما توقف نسيب عريضة- مثلا -عند" سلة فواكه "رآها عند بقال فأثارت في نفسه ذكرى الوطن وأهله : [بسيط]

في أخت بابل أرض السبي والغربا خرجت أخبط ليلا والرقـاد نبـا

أرجو تعلـة قلـب يبتغـي أربـا من غربة منحته غير مـا طلبـا

فضج كفـرا علـى صـبري وايمـاني

(...)واستوقفتني على حانوت بقال عيني وقوف مشوق عند أطـلال

لـسلة ذات الـوان وأشـكال فيها فواكه لم تخطر علـى بـالي

ثمـار كـرم وتـين فـوق رمّـان

---

14) نادرة جميل السراج، شعراء الرابطة القلمية، ص.ص. 187 – 188.

15) المرجع نفسه، ص.ص. 188 – 190، وإلى هذا الرأي ذهب أيضا محمد عبد الغني حسن، الشعر العربي في المهجر، ص. 34، ولم يختلف عنهما عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص. 82.

سلّ عليه ثمـــار الــشرق أحلاهـــا لمتجـــر عرضـــوها لا لمعناهـــا
وقفت أرقبهـــا والقلـــب قـــد تاهـــا في بحر ذكرى تناديني بقاياهـــا
إلى عصور خلـــت مـــن قبـــل أزمـــان
وقفت رغما وحولي الناس ما وقفت أراقب السل والأثمار قد يبـــست
كأنهـــا إذ رأتنـــي ذاهـــلا عرفـــت أني غريب فحيّتني وما نطقـــت
فطار قلبـــي حنينـــا نحـــو أوطـــاني(16)

وما من شك في أن التوقف عند مثل هذه التفاصيل، وبناء النص الشعري على مثل هذه الجزئيات يضفيان على نصوص شعراء الرابطة- في مجال الحديث عن الاحساس بالغربة والحنين - سمات قلّ أن نجدها في الشعر المتصل بهذا الباب قبلهم.

ثم إن هذه النّصوص التي خلفها لنا جبران وصحبه تكتسي طابعا آخر ينبغي لنا أن لا نغفل عنه لما فيه من طرافة، ونعني به بداية الربط بين الأم والوطن وجعل الأمّ رمزا له، فقد رسم جبران لوحة خط تحتها" : وجه أمّي، وجه أمتي "(17). وذكر نعيمة في سيرته الذاتية، أنه" في اليوم الذي أعلنت فيه الهدنة [إثر الحرب العالمية الأولى] نزل جبران من" صومعته "ليجتمع بالرفاق وليفرح معهم بانتهاء الحرب، وهل يكون الفرح فرحا إلا إذا شعشعت الوسكي في الكؤوس، ودبّ دبيبها في الرؤوس؟ ولكن الجيوب خالية من الفلوس . فكيف العمل؟ وفتقت الحيلة لجبران، فأخذ لوحة من" الكرتون "ورسم عليها بالحبر فتاة تحمل علما فضفاضا، وقد خط عليه هذا البيت: [هزج]

علـــــى أنقـــــاض ماضـــــينا ســـــنبني مجـــــد آتينـــــا

16) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : سلة فواكه، ص.ص. 91 – 95.
17) جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، ص. 525، وقد ورد هذا الرسم إثر فصل عنوانه : "لكم لبنانكم ولي لبناني".

وكانت الفتاة تمثل سوريا وقد نهضت من كبوتها الطويلة وراحت تنعم بالحرية وتتطلع بثقة إلى المستقبل "[18].

غير أن هذه النصوص- على ما فيها من طرافة -لا نراها كافية في إرشادنا إلى مختلف العناصر التي تؤلف الرؤية الشعرية لدى شعراء الرابطة القلمية، فتعليل حديثهم عن الاحساس بالغربة والشعور بالحنين بأنهم هاجروا إلى الولايات المتحدة، فوجدوا فيها نمطا من الحياة يختلف عمّا ألفوه في وطنهم تعليل لا نراه كافيا وقد فطن إحسان عباس ويوسف نجم إلى بعض جوانب القضية فخصصا فصلا من دراستهما تناولا فيه: " الحنين والهرب"كتبا في مقدمته: " كل ما قلناه في الفصول السابقة يدعونا إلى أن نتمّم الحديث في هذا الفصل، عن عنصر رومانطيقي كبير في الشعر المهجري، هو عنصر الحنين والهرب، ولو كنا نعني بهذا الحنين محض الشوق الوطن إلى الوطن وهو أمر طبيعي في حال أولئك المغتربين، لكفانا أن نشير إشارات سريعة إلى تلك الأحاسيس الحزينة التي تربط بين المغترب ووطنه، ولكنا نعتقد أن ما نعنيه بالحنين، أشمل من هذا وأعمق، لأنا نراه يعمّ فيشمل فكرة الغاب أوالعالم المثالي(...) كما يشمل الحنين إلى الطفولة وإلى الوطن المادي بحدوده الجغرافية وإلى العالم النوراني الذي تشعّ فيه" نار ارم "وإلى المجهول والمحبوب وإلى روح الحب السارية في الكون "[19]. ولكنّ المؤلّفين اكتفيا بهذه بالاشارات وأخذهما الحديث في هذا الفصل كله إلى التعليق على بعض النصوص الشعرية من جهة ما فيها من حنين إلى الوطن، ومن جهة طغيان الشعور بالغربة الحقيقية المادية على أولئك المهاجرين، حتى استقطبت شعرهم، دون العودة إلى تفصيل القول فيما وعدا به القارئ .

ولئن كنا لا نختلف كثيرا مع الناقديْن فيما أشارا إليه ممّا يتعلق بالجانب الرومنطيقي الذي انبنى عليه طموح شعراء الرابطة إلى تأسيس عالم مثالي بديل من عالم الواقع، فاننا نود- مع ذلك لفت النظر إلى مسألة نراها أساسية عند تناول الحديث عن الاحساس بالغربة كما تجلّى في شعرهم، ولعلها تمثل المنطلق الذي منه

---

18) ميخائيل نعيمة ، سبعون، المرحلة الثانية ، ص. 137.

19) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص.ص. 117 – 118.

بدرت، والقطب الذي عليه تدور، وهي منزلة الانسان من الوجود ومن ثمّ منزلة الشاعر من الناس ومن الكون. فليس من شك في أن الحديث عن الاحساس بالغربة قائم بالدرجة الأولى على إحساس بالقطيعة مع المحيط الذي يعيش فيه الشاعر، وهذا الاحساس بالقطيعة متولّد من الهجرة والاستقرار في موطن جديد، وهو ما سماه الدارسون بالغربة المادية (المكانية) وهو متولد أيضا من إحساس عميق بالنشاز والاختلاف عن كل ما هو سائد من القيم والرؤى وهي قيم ورؤى طغت عليها القوانين التي سنّها الانسان وفق منطق ساع إلى إيجاد ناموس عام لا مكان فيه للمخصوص، يغدو الانسان فيه ذا بعد وحيد هو البعد المعقلن، وتمحي- في ظنه -الفروق ويضيء العقل أمامه درب الحياة ويقضي على ما فيه من جيوب الظلام، فيركن الانسان إليه ركونا يفقد فيه- أحيانا كثيرة - ما به يتميّز من غيره من البشر وقد استقرّ في خلده أن الحقائق مطلقة ثابتة كونية إذ العقل سائقها والمنطق راعيها والمواضعات دليل سلامتها ، فيتقلّص نصيب ما يمكن أن يكون للفرد من الاختصاص بحقائق ورؤى ليست توافق دوما الحقائق التي سلّمت بها المجموعة وانقادت إليها، ويسري في وهمه أنه سيّد نفسه وسيّد الكون أجمع وقد سيّجه بضوابط وأعراف إليها يردّ كل ما أشكل عليه وبها يفسّر كل ما غمض أو استغلق على فكره، فنسي في خضم ذلك ما لا يخضع لهذه الرؤية الصارمة من العواطف التي لا تلين ولا يمكن ضبطها وإدراجها داخل تلك الأسيجة التي اصطنعها عقله، وأغفل النظر- والأغلب على الظن أنه تغافل عن النظر - في نزوات نفسه وأحلامها و"جنونها"، بل سعى جاهدا إلى كبتها واستبعادها وطمس أثرها ورد مختلف مظاهرها إلى ما يمكن إدراكه بالعقل، وسيلة الادراك الأولى والوحيدة، فاذا تراءى له حلم عمل على تأويله وإذا نطق فمه بغير ما تفهم عقول الناس حوله عدّ ذلك منه" جنونا "فعُزل عن المجموعة حتى يرجع عن" غيّه "ويعود إلى "رشده ": [مجتث]

لو ينظرون بعيني ويسمعون بأذني
لكنّني لست منهم كلاّ ولا هم منّي

* * *

ورحـــت والـــشعر دأبـــي ومنـــزل الـــوحي كنّـــي

إن جـــنّ ليـــل أنـــاجي أو ذرّ فجـــر أغنّـــي

بلـــى وربّـــة شـــعري كـــوخي كجنّـــة عـــدن[20]

إن هذا الصنف الثاني من القطيعة هو الذي يأخذنا بالتوقف عنده، وإن لم يكن في تقديرنا منفصلا عن الصنف الأول بالنسبة إلى جماعة الرابطة القلمية، وقد بينّا في الفصل الأوّل من هذا القسم (عند حديثنا عن معالم الطريق التي سلكها أولئك الشعراء) أنه يمكن تفسير الهجرة على أنها رمز لذلك البحث الدؤوب الذي يقصد الفرد من ورائه إلى أن يبدأ حياة جديدة يتحقق له فيها ما لم يتحقق له في محيطه الأول، وأن ينشئ حياة يكون هو صانعها ومدارها، حياة متفرّدة في خضم عالم لا يقرّ له بحقه في الوجود ولا يكنّ له إلاّ العداء، وفي ذلك ما فيه من تصدّع العلاقة بين الانسان ومحيطه تصدّعا يصعب رأبه وقد أيقن أنه لم يخلق لعصره وأهل عصره، وأن القيم التي يحملها في نفسه ويؤمن بها قيم منبوذه مرفوضة لا تمكنه من أن ينسجم مع الوضع المحيط به، فيحسّ بالضيق بمن حوله وتشتاق روحه إلى الانعتاق ولن يكون لها ذلك إلا عبر الحلم فيحلم أن يكون على غير ما هو عليه، ويحلم أن يكون في مكان غير الذي هو فيه، وقد غرقت روحه في سيل من العواطف والأحاسيس التي تأخذه بعيدا عن عالم الناس من حوله، ولعل في ذلك بعض التفسير لما رأيناه من شيوع الحديث عن الاحساس بالغربة والحنين في شعر رشيد أيوب وأصحابه، وإن كان ذلك متصلا بالوطن الذي نزحوا منه.

والحقّ أن الشاعر من جماعة الرابطة مهاجر في ظاهر الأمور- أي منتقل من موطن إلى آخر -بقدر ما هو مهاجر إلى مجاهل نفسه يستبطنها، ويحتمي بها من الأخطار التي يراها تداهمه، ولا يثنيه عن عزمه في تلك الهجرة أن تكون الطريق فيها غير واضحة المعالم ولا بيّنة الصوّى، إذ أن همّه المقيم هو نشدان مذهب يتخذه، وإن لم يكن على ثقة من منعرجاته وعالم يبنيه وإن لم يكن على يقين من صلابة دعائمه، وقيم جديدة يزرعها في الناس وإن لم يوافقوه عليها، دأبه في

---

20) رشيد أيوب، أغاني الدرويش : قصيد : لست منهم، ص.ص. 66 – 67.

ذلك كله تطلب علاقة جديدة للانسان بالكون تجلو قصور العلاقة القديمة القائمة على العقل والمنطق النابذة النفس والعاطفة وتقيم صلة جديدة للانسان بالانسان، لا على أساس من" المغالطة "والتمويه اللذين اضطلعت بهما المواضعات والأعراف ولكن على أساس من الانسجام الذي كان أصل تلك الصلة قبل أن يغلّب الانسان عقله على عاطفته حتى درست واندثرت أو كادت، وليس الهدف من ذلك سوى أن تعود إلى الانسان انسانيته المفقودة ويسترجع جنّته الضائعة ذلك أن الشاعر نظر إلى الناس حوله يستطلع أمرهم ويستجلي خبرهم، فوصل به النظر إلى النتيجة التي صاغها جبران بقوله : [بسيط]

وقلّ في الأرض من يرضى الحياة كما	تأتيه عفوا ولم يحكم به الضجر
لذاك قد حولوا نهر الحياة إلى	أكواب وهم إذا طافوا بها خدروا
فالناس إن شربوا سروا كأنهم	رهن الهوى وعلى التخدير قد فطروا
فذا يعربد إن صلى وذاك إذا	أثرى وذلك بالأحلام يختمر
فالأرض خمارة والدهر صاحبها	وليس يرضي بها غير الألى سكروا
فان رأيت أخا صحو فقل عجبا	هل استظل بغيم ممطر قمر[21]

غير أن الطريق إلى تحقيق كل هذا شاقة عسيرة، تقتضي تجنيد طاقات الفرد ليستعيض بها عمّا فقده من طمأنينة" عقلية" يظن الانسان أنها تضمن له وجودا يستطيبه ويستلذه، ومن ثم كانت معاني الهجرة والترحال والضياع ذات دلالة بالغة على سعي الفرد إلى أن يبني ذاته ووجوده وقد فقد موطنه وأسرته وثروته أحيانا - كما وقع لرشيد أيوب، وقد كان استقراره أول أمره في " نيوأورلينز" New Orléans بلويزيانا Louisiana " حيث اتجر وأصاب قسطا من النجاح كان يُعد في تلك الأيام وافرا- [22] "أوانساق للمرض ينخر جسمه - كما فعل جبران برفضه التزام نصائح الأطباء على ما يذكره نعيمة في عدة مواضع من كتابه عنه -إذ أن كل

---

21) جبران خليل جبران، المواكب، المجموعة الكاملة، ص. 354.

22) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، المقدمة ص 10، والشاهد من كلام نعيمة عنه.

تلك التجارب التي يمرّ بها تجارب يروم منها تعميق تجربته في الكون وإكساب وجوده معنى وبلوغ مراتب من المعرفة لم يبلغها سواه، وإدراك حقائق ما انكشفت لغيره ممن لم يسلك طريق الحدس والقلب والعاطفة الجياشة .

فلا عجب، بعد هذا، من أن نرى الشاعر من جماعة الرابطة- يلحّ على ما بينه وبين الناس حوله من قطيعة وعلى ما يحسّ به، نتيجة ذلك، من غربة تجعل قلبه جامدا لا ينفعل بدنيا الناس ولا بما فيها من معان خواء تبعث في نفسه إحساسا بالمرارة، علّل نعيمة مصدره فقال: " مصدر المرارة في قلب[الشاعر] والكآبة في نفسه أنه، وقد استيقظت نفسه يراها محاطة بأنفس لا تزال تغط بسلام وطمأنينة في حضن الحياة، فيحاول إيقاظها فلا تستيقظ، فيستغربها ويستهجنها ويكرهها وأخيرا يتمرد عليها " [23].

ولما كانت روح الشاعر" روحا عواطفها لا تستكنّ وظمأها لا يرتوي، ونيران أشواقها لا تنطفى، [فانها تظل روحا] غريبة لا تقاس بذراع ولا تكال بصاع، فاذا رأينا تناقضا في نزعاتها فلأن فيها نزعات تقذف بها شرقا وغربا وأخرى تقذف بها شمالا وجنوبا "[24]. فتزداد وطأة الغربة على نفسه وتزداد القطيعة مع من حوله حدّة فيغدو شاهدا على قصور الواقع وعجزه عن إكساب الوجود معنى حقيقيا ويغدو كذلك داعية إلى خلق كون جديد قادر على إحياء معنى الوجود الحق كما كان في الزمن الأول، لا يحده حدّ ولا تسيّجه مواضعات الناس وما استنّوه من قوانين كبّلته حتى أفرغته من كل معنى، فتلتبس دعوته تلك بالتغني بماض يعود به إلى طفولته وطفولة العالم حوله : [مجزوء الكامل]

قد كان لي، يا نهر، قلب ضاحك مثــل المــروج

حــرّ كقلبــك فيــه أهــواء وآمــال تمــوج

قد كان يضحي غير ما يمسي ولا يــشكو الملــل

واليوم قد جمدت كوجهــك فيــه أمــواج الأمــل

---

23) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل، عواصف العواصف، ص. 237.

24) المصدر السابق، ص. 227.

(...) نبذته ضوضاء الحياة فمال عنهــا وانفــرد

وغــدا جمــادا لا يحــنّ ولا يميــل إلــى أحــد

وغــدا غريبــا بــين قــوم كــان قــبلا مــنهم

وغدوت بــين النـــاس لغــزا فيــه لغــز مــبهم

يـــا نهـــر ذا قلبـــي أراه كمـــا أراك مكـــبلا

والفرق أنك سوف تنشط من عقالك وهو ...لا (25)

وليست عودة الشاعر إلى الطفولة ناشئة عن رغبته في أن يستحضر زمانا كان قد قضاه بين أهله وذويه، في وطنه لا يشكو البعد عنه، بل هي أيضا عودة تعكس رغبته في أن يعود إلى ذلك الزمن الأول، زمن ما قبل تحكّم قوانين العقل والمنطق في حياته، زمن خلو حياته من حدود التقاليد والأعراف التي لم يعرفها بعد، زمن الخيال المجنح والعبث البرئ، زمن العلاقات الصافية التي لا يُداخلها نفاق ولا يشوبها كدر زمن الطهر والانسجام الكلّي مع الكون حوله، ذلك الزمن الذي كان يحسّ فيه بنفسه كما لو كان كائنا من نور لا تشده الجاذبية الأرضية ذلك الزمن الذي عبّر عند بعض الرومنطقيين فقال: " كأنّ طفولتنا حلم قد نُسج فينا مثلما نُسجت سحابة ورديّة قبل طلوع الشمس المحرقة " (26). ولذلك كان الحنين إلى تلك المرحلة من الحياة كالحنين إلى فردوس مفقود يبعث تذكره في النفس شعورا بالذنب على نحو ما تبعثه ذكرى الخطيئة الأولى، فيحس الطفل الشاعر بنفسه غريبا مبعدا عن جنّة لن يقدر على نسيان بهائها وطهرها وصفائها، فينكفئ على نفسه يستوحي معينها الداخلي فتتأكد لديه غربته عن الناس حوله، وقد نسوا -بفعل الزمن والأعراف والمواضعات وعقلنة الكون حولهم وطمسهم أحاسيسهم - مأساتهم الأولى، وخروجهم من الجنّة حيث الانسجام والتوافق، وإذ تأكدت غربته

---

25) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : النهر المتجمد، بيروت، مؤسسة نوفل، الطبعة 5، 1988، ص.ص. 12 – 13.

26) نقلا عن : G.Gusdorf, l'homme romantique, p. 55.

بين الناس ورجع إلى عالمه الباطني وقد أعياه أن يجد من يفهم أصداء روحه قال قول جبران:

بـــالله يـــا قلبـــى اكـــتم هـــواك

واخف الذي تـشكوه عمّـن يـراك تغـــــــــــــــــــــــــــنم
مـــن بـــاح بالأســـرار يـــــــشابه الأحمـــــــق
فالـــــصمت والكتمـــــان أحـــرى بمـــن يعـــشق[27]

أو كرّر مع ذلك الرومنسي الفرنسي: "لست في المنزلة التي أنت بها حقيق في هذا الكون، إذ أن رغبة واحدة من رغبات روحك، أونفحة واحدة من نفحات قلقك تحمل في أعطافها الحجة الساطعة على تدهور الجنس البشري" [28].

فهي إذن القطيعة وقد اكتملت حلقاتها ، فانقطع حبل التواصل بين الشاعر والناس من حوله، فلا هو يتحدث إليهم بذات نفسه ولا هم يقدرون على تحديد ماهيته أو على تعرّفه، فاذا قال قول نسيب عريضة : [بسيط]

صمتا ! ولا تُظهرن ما في فؤادك مـــن شـــواعر وأمـــان وحيهـــا انـــسكبا
دعها تغب في خفايا القلب إن بزغـــت في جوّه مثل بـــدر ضـــاء فاحتجبـــا
(...) من أين للمرء أن يبدي عواطفـــه وكيف يفهمـــك الأدنـــون والغربـــا
أيـــدركون بمـــاذا أنـــت منـــتعش إن المعاني إذا قيلـــت حـــوت كـــذبا
إن أبرزت عكرت ينبـــوع موردهـــا فعش بها صامتا في الظل محتجبا[29]

---

27) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، المجموعة الكاملة، ص. 602.

28) هذا الرومنطيقي الفرنسي هو لويس كلود دي سان مرتان Louis Claude de St. Martin (وقد عاش فيما بين : 1743 – 1803) وكان فيلسوفا مغمورا في حياته ثم اكتشف الناس وخاصة الرومنطقيين – أهميته وأثره في التيارات الرومنسية الألمانية من خلال دعوته إلى استبطان النفس والكشف عن أهمية الحدس طريقا إلى المعرفة الحق باعتماد العودة إلى الدين والوحي من حيث هما يمثلان لحظة الانسجام والتناغم بين الإنسان والكون والمصدر الذي استقينا منه قولته هذه هو : l'homme de désir, paragraphe 299 (écrit en 1790, Paris, Union générale d'édition 1973, p.322.

29) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : الصمت، ص. 24، وهو نصّ يعود تاريخه إلى 1913.

كان قوله موافقا لتلك النزعة التي شاعت لدى جماعة الرابطة بوجه عام، وهي نزعة مترددة كذلك لدى سائر الرومنطيقيين، منطلقها أن اللغة جزء من المواضعات المعقلنة التي رفضوها في سعيهم إلى تأكيد فردية المشاعر والأحاسيس، فانكفأوا على أنفسهم يناجونها ويتحدثون إليها ويستكشفون نوازعها ويلوذون بالصمت أمام الناس، كما فعل" الأرقش"، بطل نعيمة في" مذكرات الأرقش" ، وقد بدأ مذكراته بقوله: " الناس قسمان: متكلمون وساكتون، أنا قسم الانسانية الساكت، وما بقي فمتكلمون، (...) أما أنا فقد ختمت على فمي بيدي، وقد أدركت لذة السكوت، أما المتكلمون فلم يدركوا للآن مرارة الكلام، لذلك سكتّ وهم يتكلمون "[30].

إنها القطيعة بين الشاعر ومن حوله، فلا هو يتحدث إليهم فيفضي بما يتلجلج في نفسه، وأنى له ذلك واللغة قاصرة على أن تفي بالتعبيرعن المعنى الحق الذي يقصد التعبير عنه، ولا هم يفهمون أصداء روحه ونفثات قلبه، فاذا هو بينهم ذلك اللغز المبهم، إن تحدثوا عنه قالوا : [مجزوء الوافر]

وقفنـــــا عنـــــد مــــــرآه	حيـــــارى مــــا عرفنـــــاه
عجيبــــــب فــــي معانيـــــه	غريــــب فــــي مزايـــــاه
لـــــه ســـــربال جـــــوّاب	غبـــــار الــــــدهر غـــــشّاه
ووجــــه لوحتــــه الــــشمس	غـــــارت فيـــــه عينـــــاه
ســــألنا النــــاس مــــن هــــذا	فقــــــالوا يعلــــــم الله
فـــــلا نــــدري بمــــا فيـــــه	ويـــــسهو إن ســـــألناه
كــــأن فــــي صــــدره ســــرّ	وذاك الــــــسرّ ينهـــــاه
إذا مــــا جنــــه ليــــل	ترامــــت فيــــه نجــــواه

30) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، مجموعة الرابطة القلمية 1921، ص. 38، وقد نشر نعيمة فيها القسم الأول من هذه المذكرات (ص.ص. 38 – 69) ثم نشر المذكرات كاملة في كتاب مستقل، انظر : مذكرات الأرقش، بيروت، دار صادر، دار بيروت 1959، 136 ص.، ويبدو من التاريخ المذكور آخر الكتاب أن نعيمة أتمّة في بسكنتا لبنان، في 10 تشرين الأول (أكتوبر) *1949*.

(...) وإن أصغى لصوت الناي	أشجاه وأبكاه
(...) فقالوا زاهد لما	رأوه عاف دنياه
ومنهم قال درويش	غريب ضاع مأواه
سألناه بلا جدوى	وولى ما عرفناه[31]

بل إن هذا" الشاعر الغريب" غريب حتى عن نفسه، وما سعيه إلى الحديث مع نفسه أوعنها إلاّ كتلعثم الصبيّ وقد تلجلج لسانه لا يدري كيف يفصح عما يريد قوله، ذلك أن طبيعة الكلام طبيعة تحليلية تتناول العالم وفق تسلسل الخطاب وإمكاناته وتلغي منه كل ما لا يخضع لسلطان ذلك التسلسل"المنطقي "المؤدي إلى الفهم و"لأن بيان الناس من أي نوع كان، ومهما بلغ من الدقة والرقة، ما يزال أضيق من أن يتسع لجميع مشاعرهم وأفكارهم، فهم أطفال يلثغون " [32]. ولما كان حديث الشاعر حديث نفس لا تكتفي بكشف ما تعارف الناس عليه في رغبتها سبر أغوار المجهول، كانت اللغة قاصرة عن التعبير وقد انعدم التناغم بين الوسيلة والغاية، وكان الشاعر شديد التهيب من الكلام لأن الكلام- كلام الناس - غير قادر على التعبير الحق عمّا يريد الشاعر التعبير عنه، ولأنّ المعنى الذي يود الشاعر أن يبنيه ما زال غير مكتمل الملامح في خاطره، ولأنه أشاح بوجهه عن" معاني الناس "ولم يتوصل بعد إلى بناء معنى يقيمه بديلا منه، فقال: " أنا غريب عن نفسي ، فاذا ما سمعت لساني متكلما تستغرب أذني صوتي، وقد أرى ذاتي الخفية ضاحكة باكية، مستبسلة خائفة فيعجب كياني بكياني، وتستفسر روحي روحي، ولكنني أبقي مجهولا مستترا، مكتنفا بالضباب محجوبا بالسكوت " [33]. وقد علّق نعيمة على حديث جبران هذا تعليقا يبيّن ذلك البحث الدؤوب عن" المعنى الحق "لدى الشاعر، ينشده وقد لا يدركه، فيلتحف بالصمت: " تقولون : وكيف يمكن أن يكون الإنسان غريبا حتى عن نفسه؟ فأجيبكم إننا كلنا غرباء عن أنفسنا لكننا لا ندري أننا غرباء،

---

31) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيد : وولى ما عرفناه، ص.ص. 29 – 33.

32) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، ص.ص. 14 – 15.

33) جبران خليل جبران، العواصف، المجموعة الكاملة، ص. 487.

لأن أرواحنا لا" تستفسر "أرواحنا ولا يدفعنا الشوق إلى استطلاع أسرارنا، أما روح الشاعر فهي أبدا ساعية وراء خرق ستار المجهول وكشف المكنون، كأن للشاعر نفسين لا نفسا واحدة، وكيانين لا كيانا فقط، نفس باحثة ونفس مبحوث عنها، وكيان ظاهر ينمّ عن كيان خفيّ، وبين هاتين النفسين أو هذين الكيانين تصعد روح الشاعر وتهبط، وفي صعودها وهبوطها تراودها أفكار وتتناوبها ميول مزعجة مفرحة موجعة لذيذة، وعندما تحاول أن تعرب عن هذه الأفكار والميول تجد أن ليس في الوجود من يفهم كلمة من لغتها " [34].

إن هذه الغربة – إذن – سليلة القطيعة التي يحسّ بها الشاعر بين الناس من حوله، وهي التي تغرقه في ذلك الصمت وقد قلنا إن ذلك الصمت يعني- فيما يعنيه - العجز عن التعبير عن المعنى الحق، وهو معنى أين منه وهم المعنى الذي يظن الناس أنهم أدركوا به حقيقة الوجود وبلغوا المعرفة في أعلى درجاتها وما قولنا وهم المعنى إلاّ لأن الرومنطيقيين يعتقدون أن ما وصل إليه الناس من معرفة معتمدين على العقل ليس إلا ظلا شاحبا من المعرفة بل هو ظل منحرف عن الأصل لا يشبهه ولا يشمل مختلف أوجهه، ولا يأتي على جميع تفاصيله ودقائقه ذلك أن الوجود أشد تعقيدا وأكثر تشعبا من أن تستوعبه الرؤية القائمة على العقل فإذا كان أمر العقل –عند الرومنطيقيين -على ما ذكرنا من القصور، لما في الالمام بالحقائق والنظر إليها من مختلف الزوايا ورفض ما لا يخضع لهندسته وكبت ما لا يتماشى والنواميس التي ضبطها واقصاء ما لا يستجيب لمقتضيات رؤيته كان من الطبيعي أن يتنكر الشاعر الرومنطيقي لما يمليه عليه العقل من تصور للحياة على أساس خطي يجعلها تبتدئ من نقطة هي الولادة، وتسير وفق طريق يشذب فيها العقل ما لا يراه موافقا لقوانينه لتصل إلى غاية هي الموت ولسنا نختلف مع إحسان عباس ويوسف نجم في هذا المقام، حينما ردّا هذا الميل الجارف لدى شعراء الرابطة القلمية إلى أن الجماعة كانت تقاوم" بهذا الاتجاه حركة كانت نامية في البلاد العربية نفسها آنذاك نتيجة لانتشار العلم التجريبي على يد الجامعة الأمريكية، أساتذتها

---

34) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل، عواصف العواصف، ص.ص. 226 – 229.

وطلابها، وعلى صفحات"المقتطف "بنت الجامعة البكر التي كانت تبث الدعوة الجديدة إلى العلم، وتعنى بنشر أحدث أبحاثه ونظرياته، زد على ذلك أن هذا الاتجاه العام كان شائعا بين الناس في الغرب، على اثر الثورة الصناعية ونظرية التطوّر، وانتشار المخترعات الحديثة القائمة على نظريات العلم وتجاربه، فهم لهذا كله، يشعرون بالحاجة الملّحة إلى القلب، لا في العالم الغربي فحسب، بل في العالم العربي أيضا (...)وذاك الاحساس منبثق من صميم تلك النزعة الرومنطيقية " [35].
ثم أننا لا نغالي إن قلنا أنّه كان من الطبيعي أيضا أن يعود الشاعر الرومنطيقي إلى طفولته لأنها مرحلة الانسجام في حياته، انسجامه في الكون وتوحّده به قبل أن يفرض العقل سلطانه من خلال الناس وقيمهم وتعاليمهم والتربية التي يأخذونه بها، فتكون العودة إلى الطفولة محاولة من الشاعر لاسترجاع تلك الوحدة التي فقدها ولاسترجاع ذلك التواصل التام الذي كان بين الانسان- في فطرته -والعالم من حوله، وتكون العودة إلى الطفولة عودة القلب منتصرا على العقل، محطما أسواره مفنّدا حقائقه كاشفا أوهامه، وقد عبر ميخائيل نعيمة عن هذه العودة بعد التزام ما يمليه العقل، فقال : [مجزوء الوافر]

ورحـــت أقــيس أيـــامي وأعمـــالي وأحلامـــي

وما حولي ومن حولي وما تحتـــي ومـــا فـــوقي

بأفكـــاري وأوهـــامي

فأطرح كـــل مـــا حـــادا عـــن المقيـــاس أو زادا

وأفصل ذاك عن هذا فـــأدعو الـــبعض أشـــباها

وأدعوا لبعض أضدادا[36]

35) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 59.

36) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : آفاق القلب، ص.ص. 59 – 60.

أما بعد أن تنكب طريق العقل وأخذ بطريق عاطفته وقلبه فقال :

أقلبـــــي أحكـــــم ولا ترهــــب فمـــالي منـــك مـــن مهـــرب

فأنـــــت اليــــوم ســــلطاني وأنـــــت اليــــوم ربّـــــاني

أدرنــــي كيفمــــا ترغـــب

ودمّـــــر كـــــل أســــواري وفـــضّح كـــل أســــراري

وإن تعثـــــر فــــلا تنـــدم وإن تــــأمر فـــلا تـــرحم

وزد نـــارا علــى نـــار

(...) أفـــاق القلـــب، واطربــــي أفـــاق القلــب واحربــــي

فــنم يـــا فكـــر أوفاخـــضع لقلـــب كـــان مـــن حجـــر

فصار اليوم مــن لهـــب[37]

فاذا ما تغني الشاعر بقلب صار من لهب، فلأن ذلك القلب هو مطيته إلى دحر خطية الزمن وبلوغ نظرة أساسها غير خطي، أوهو أساس" ارتجاعي " حينا و"استباقي "حينا آخر، وهو على كل حال مطية الشاعر إلى طفولته يتغنى بها ويمجدّها، لما تزخر به تلك الحقبة من حياته من تدفق العاطفة وغلبة الأحاسيس وتقلّص سلطان العقل، حتى تغدو تلك العودة إلى الطفولة معركة يخوضها الشاعر من أجل التحرّر والانعتاق عسى أن يسترجع من خلالها انسانيّته كاملة، لا تلك الانسانية التي حددتها الفلسفة والقيم الاجتماعية بل الانسانية التي تنطلق النفس فيها ممّا يكبلها حتى تتوحد بفطرتها الأولى، بتلك الأرض القصية التي شهدت ميلاد أحاسيسها ومشاعرها، يدفعه في كل ذلك قول الرومنطيقي الفرنسي الشهير، لامّناي Lammenais (1782-1854) : انفصمت كل العرى، وغدا الانسان وحيدا، واندثر الايمان بالمجتمع، وضربت الأرواح المنبوذة هائمة على غير هدى، فاذا هي كريشة في مهب الرياح لا هادي لها ولا مستقرّ " [38].

---

37) المصدر نفسه/ والنص ذاته، ص.ص. 62 – 63.

38) نقلا عن : G.Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p, 128.

2 - الذكرى والخيال والرؤى :

ما من شك - إذن - في أن هذا النشاز بين ما يحسّ به الشاعر من جهة وما يجد عليه الناس من حوله من جهة ثانية ، وانفصام الانسجام بين عالمه الباطني والعالم الخارجي هو ما سيدفع به إلى العودة إلى طفولته يستنجد بما فيها من قدرة على تخطي الحدود بالحلم وبما فيها من قدرة على احتواء الحياة في جميع مظاهرها، وخاصة تلك التي تفلت من ضوابط العقل وقوانينه وإذا الطفولة ملاذ الشاعر يستمرئ منها معنى الوجود وقد فقده في الواقع الذي حوله، أو يسترجع -من خلالها -تلك الحقبة السعيدة من حياته حين كان التواصل قائما شاملا بين ما هو فردي وما هو كوني، بل إن الرجوع إلى هذه الفترة من حياة الانسان – في نظرقوسدوف" -ناتج عن حنين يلحّ على الرومنطيقيين إلحاحا، إذ هو حنين من جوهر كينونة الرومنطيقي، وهو- على أغلب الظن - مفتاح أصناف الحنين التابعة له في المجال الفكري الرومنطيقي " (39). ولعلّ مردّ هذه الأهمية التي تكتسبها الطفولة في الرؤية الرومنطيقية إلى أنها الوسيلة التي مكّنت الرومنطيقيين من الوقوف من جديد على أهمية" الفطرة "والحياة الفطرية، لا من حيث أنها عودة بالانسان إلى حياته الأولى" البدائية "التي أفسدتها" الحضارة" فحسب، بل ومن حيث ما تفتح للانسان من آفاق رحبة عبر الحلم والخيال قبل أن يقيّدهما العقل وأعراف المجتمع، وهي آفاق مطلقة لا يحدّها حدّ .

والحق أن شعراء الرابطة القلمية- مثلهم في ذلك مثل أغلب الشعراء الرومنطيقيين - لم يخصّصوا نصوصا كاملة للحديث عن الطفولة، وعمّا تحمله من المعاني حديثا مباشرا نتبيّن منه مذهبهم واضحا جليّا من خلال التغني بها وتمجيدها، بل جاء حديثهم عنها في أحيان كثيرة ضمن حديثهم عن الوطن والحنين إليه، وعن ربط تلك الفترة التي قضوها بموطنهم الأول بالهناء والسعادة، وقد مرّ بنا ذكر بعض الأمثلة عن ذلك في مطلع هذا الفصل ، نردفها بهذه الأبيات من شعر ندرة حداد : [مشطور البسيط]

---

39) المرجع نفسه، ص. 81.

يمـــــرّ ذكـــــر الـــــصبا	أنغــــام مزمــــار
أو نفـــح زهـــر الربـــى	فـــي شـــهر أيّـــار
(...) واهـــا لعهـــد الخيـــام	والنهـــــر ينـــــساب
وصـــحبتي فـــي المقـــام	أهـــــل وأتـــــراب
(...) مـــا للـــصفا مـــن دوام	والــــــدهر دولاب[40]

إن ذكرى الطفولة والصبا هي الباعثة في نفس الشاعر تلك الحيرة وذلك الأسى وليس منبع الحيرة والأسى من مفارقة أهله وأترابه بل مردّهما - فيما نقدّر إلى حنين يتملك الشاعر وهو يهفو إلى اكساب وجوده معنى وإلى الانعتاق من بؤرة الشقاء التي تردى فيها حين تبيّن له زيف الوجود كما سطره العقل ورسم حدوده، فانبرى يتغنى بذلك الماضي"السعيد "يستحضره ليستعيض به عن واقع متردّ يكبل وجوده ويفرغه من كل معنى وتتجده الذكرى بما يروم من الانفلات: [خبب]

بـــالأمس جلـــست وأفكـــاري	ســـرحت تستفـــسر آثـــاري
وتـــرود الحاضـــر والماضـــي	أمـــلا أن تـــدرك أســـراري
واصـــطفت حـــولي أيـــامي	تـــستعرض عـــسكر أحلامـــي
فمـــشت أحلامـــي تخفرهـــا	وتقـــود خطاهـــا أوهـــامي
(...) بـــالله شـــكوكي خلينـــي	وحـــدي، ذا الـــصوت ينـــاديني
ذا صـــوت صـــباي يـــردده	الـــوادي وشـــواهق صـــنّيني
(...) ها هم أترابـــي قـــد ســـرحوا	فـــي الغـــاب يقـــودهم المـــرح
وبقيـــت أنـــا وحـــدي ســـكرانا	يـــرقص فـــي قلبـــي الفـــرح
فجلـــست علـــى كنـــف النهـــر	مـــا بـــين العوســـج والزهـــر
العـــالم مملكتـــي وأنـــا	ســـلطان العـــالم والـــدهر[41]

---

40) ندرة حداد، أوراق الخريف : قصيد : أغنية الخريف، ص.ص. 23 – 24.

ولئن لم يكن اعتماد الذكرى في الخطاب الشعري مبتدعا، فإن الجديد لدى شعراء الرابطة القلمية- ولدى الرومنطيقيين بوجه عام -هو أن هذا الحديث عبر الذكرى يندرج ضمن رؤية شاملة أساسها الاستبطان والغوص في مجاهل النفس، لأن الغوص في مجاهلها والوقوف على مناطق اللاوعي فيها هو الكفيل بردّ الاعتبار إلى نزوات النفس وخطراتها، وهو الكفيل وحده باعادة التوازن المفقود بين الوعي واللاوعي في حياة الانسان، وهو توازن يمثله" الشعور "أحسن تمثيل، إذ الشعور هو ذلك الكائن الذي يدب فينا منطلقا من اللاوعي ، مسافرا عبر أغواره السحيقة وشعابه المعقدة المظلمة إلى نور الوعي، فيكتسب - بذلك أو لذلك – ما ينبغي له من الدلالة والقيمة في كينونة الانسان ووجوده، وتغدو العاطفة– والحياة العاطفية -أساس الوجود، وهو تصوّر يختلف- إن لم يناقض - التصوّر الذي يرى أن " لا إمام سوى العقل "ويعتبر أن ما يتصل بالشعور والعاطفة لا يكون إلاّ في المقام الثاني . ولما كان الأمر- لدى الرومنطيقيين -على ما ذكرنا، أمكن القول انهم ينطلقون دوما من محاولة النظر في عالمهم الباطني بالغوص فيه بعيدا يطلبون بلوغ المنابع الحق التي تنبثق منها معاني الوجود الانساني ودلالاته . فيكتشفون في رحلتهم إلى رحاب النفس تعدّد العوالم الباطنية بل كثرتها، ويستقرّ في يقينهم أن لا سبيل إلى فهم تلك العوالم إلاّ بالاستعانة بالخيال، إذ هو القادر وحده على إيجاد ما به يقدر الشاعر على تصوير ما يحسّ به ممّا يخرج عن ناموس العقل، وهو القادر وحده- أيضا -على اختراق عالم الشهادة واحداث منافذ فيه توسّع أفق الرؤية وتزعزع ما استقر من الحقائق في حدود الأفق الذي اعتاده الناس، فيغدو الخيال بذلك أمل الانسان في الخلاص والتحرّر بما في الأمل من خوف ورجاء، ويغدو كذلك مجال الشعر، تجد فيه الروح سندها وحاميها من التيه في مسالك العقل الملتوية القاصرة أو تجد فيه منطلق بحث جديد يأخذها في سبل لم تألفها ولكنها مشغوفة بها لأن الخيال غير غريب عن السحر فيما يفعله في النفس بعتقها من طوق المواضعات وأوهام" الحقيقة "العقلية، وبجعلها قادرة على السعي إلى فهم ألغاز

---

41) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : صدى الأجراس، ص.ص. 40 – 43، وانظر أيضا على سبيل المثال جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : بالأمس، المؤلفات الكاملة، ص.ص. 613 – 614.

الوجود من حولها . وبذلك تلتقي الذكرى بالخيال وينطلق الشاعر في إيجاد صور يروم من خلالها تمثيل ما يكشفه له خياله ممّا احتجب عن عينه فأدركته عينه الباطنية أو أذنه الباطنية، وينطلق في الحديث حديثا يصعب فيه ضبط حدود الواقع وحدود الخيال وقد تحوّل مركز الثقل الذي اعتدنا أن نعتمده عند الاعتبار ورسم الحدود: [كامل]

سيّرت في فجـــر الحيـــاة ســـفينتي	واخترت قلبي أن يكـــون إمـــامي
فجرت على الأمواج قصرا من رؤى	ملء الفضا ملء المدى المترامـــي
(...) ومشى الخيال على الحياة بسحره	فاذا الهوى في المـــاء والأنـــسام
(...) وأراد عقلي أن يقود ســـفينتي	للشط في بحـــر الحيـــاة الطـــامي
فطويت أعـــلام الهـــوى وهجرتهـــا	ونـــسيت حتـــى أنهـــا أعلامـــي
(...) وإذا الطريق مخاوف ووساوس	وإذا أنـــا مـــن هبـــوة لقتـــام
(...) فتضايق القلب السجين وقال لي	"يا أيها الجاني قتلت هيـــامي[42] "

أليس في قول أبي ماضي هذا ما ينقض ما أشرنا إليه من تعوّد الناس اعتبار أن" لا امام سوى العقل"، ثم أليس فيه أيضا ما يزيدنا يقينا - إن كنا في حاجة إلى ذلك، من أن صورة السفينة تجرى على هدى القلب وما يثيره من رؤى وما يملأ عالم تلك الرؤى من الأخيلة صورة بالغة الدلالة على تنكب شعراء الرابطة القلمية -وهم في ذلك على نهج سائر الرومنطيقيين -ما ساد أذهان الناس وشاع بينهم من وجوب أن تسير الحياة وفق" تدبير العقل "وتخطيطه، لما ينتج عن ذلك من إغفال العقل عددا مهمّا من الحقائق الماثلة في الحياة إذا ما حوّلنا زاوية النظر فيها وسعينا إلى اعتماد وجهة نظر لا تقوم على كبت بعض أصوات النفس ونزعاتها ولا على إقصاء بعض الانفعالات والخطرات تعروها وتؤثر فيها تأثيرا، وما من شك في أن تغيير زاوية النظر عند التقدير يؤدى إلى تغيير الحقائق القائمة على زاوية نظر أخرى، والأمر هنا شبيه بقراءة مدرج موسيقي قراءة تتغيّر فيها القطعة الموسيقية بالكلّية إذا تغيّر مفتاح الارتكاز، ولعلّ الأمر يزداد وضوحا إن نحن ذكرنا أن

---

42) إيليا أبو ماضي، الخمائل، ضمن ديوان أبي ماضي، قصيد : بين مدّ وجزر، ص.ص. 650 – 651.

صورة السفينة تجري" ملء الفضاملء المدى المترامي "هي الصورة التي يتجسد فيها بحق ذلك الميل إلى التحرّر والانعتاق والانطلاق نحو آفاق رحبة لا يحدّها حدّ، وهي شبيهة في ذلك بخيال الشاعر ينطلق حرّا" طليقا كطيف النسيم "لا يعترض سبيله عرقول ولا يخضع لتخطيط مسبق وتدبير يقيّد مسيرته، وقد استقرّ في يقينه أن ليست"اختراعات العقل البشري واكتشافاته سوى ألاعيب يتسلى بها العقل وهو في حالة الملل "وأن عالم الناس قائم على الأباطيل ولا" يرى الشاعر بين كل هذه الأباطيل [إلا] أمرا واحدا خليقا بحبّ النفس وشوقها (...)وذاك الأمر هو "يقظة في النفس "وفي تلك اليقظة إدراك أن القصد من الوجود هو الطموح إلى ماوراء الوجود ؛ وما هي تلك اليقظة؟ هي عاطفة تهبط على قلب الفرد فيقف مستغربا مستهجنا كل ما يخالفها كارها كل شئ لا يجاريها متمرّدا على الذين لا يفهمون أسرارها " [43].

فإذا ما استوى عالمه من الخيال، أمكنه أن ينعتق من أسر الواقع وأدرانه، والتجأ إلى خياله يعوّض به عن غربته ووجد في الكون الخيالي الذي ابتدعه تلبية حاجاته الروحية التي لم يبلغها في عالم الواقع الذي شوهته عادات الناس وأعرافهم وتقاليدهم وما سكنوا إليه من أوهام .

فليس العالم الخيالي الذي يبتدعه الشاعر عالما من الدرجة الثانية لعدم استجابته لنواميس الواقع أولتخطيه أعرافه، بل هو عالم يعود بالانسان إلى أصله الأوّل، وإلى زمن الخلق حينما كان في انسجام تامّ مع الكون والخالق، قبل الخطيئة الأولى، ولذلك فهو عالم لا نستغرب فيه أن يكون الائتلاف قائما بين الخالق والانسان ولا نعجب من أن نرى الشاعر يتحدّث إلى الله ويحاوره : [مخلّع البسيط]

رآنـــــــي الله ذات يـــــــوم	في الأرض أبكـــي مـــن الـــشقاء
فــــــرقّ والله ذو حنـــــــان	علـــى ذوي الـــضرّ والعنـــاء
وقـــــال لـــيس التـــراب دارا	للـــشعر فـــارجع إلـــى الـــسماء
وشـــاد فـــوق الـــسماك بيتـــي	ومـــدّ ملكـــي علـــى الفـــضاء

---

43) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل، عواصف العواصف، ص. 237.

(...) لكننـــي لـــم أزل حزينـــا مكتئـــب الـــروح فـــي العـــلاء
فاســـتغرب الله كيـــف أشـــقى في عـــالم الـــوحي والـــسناء[44]

ولما كان نص أبي ماضي (الشاعر في السماء) طويلا لا يمكن ذكره كاملا، فاننا نكتفي بالاشارة إلى أنه من النصوص التي تبيّن بجلاء كيف استطاع الشاعر، عبر خياله - أن يقيم حوارا بينه وبين الله، وهو حوار يجعل الشاعر في منزلة مخصوصة هي منزلة الانبياء (ولنا عودة إلى هذا الباب عند الحديث عن تضخم الذات الرومنطيقية وسعيها إلى إنشاء عالم مثالي على أسس غير التي أقيم عليها عالم الواقع والدعوة إلى ذلك)، كما أن هذا الحوار بين الشاعر والله لا يمكن تصوّره خارج إطار الخيال الخلاّق الذي يمكّن الشاعر الرومنطيقي من اجتياز حدود "المعقول "الذي دأب عليه الناس .

ولكن لا يمكن تصوّر هذا الخيال الخلاّق الذي ينقل به الشاعر العالم من مجال رؤية أساسها العقل وقوانينه التي ارساها عبر القرون إلى مجال رؤية أساسها ضرب من الوهم يزيد من عمق الاحساس بمأساة الانسان الناتجة عن انفصاله التدريجي عن عالم الاحساس والعاطفة والقلب حتى صار عالما منبوذامحتقرا، لا يمكن تصوّر هذا الخيال بمعزل عن الحلم [45]. فالخيال والحلم كلاهما وسيلة يدحض بها الشاعر سلطان ما استقرّ في يقين الناس من حقائق زيّنها لهم العقل فأقصى منها ما لم يقدر على إدراجه في أنساقه وطمس منها ما لا يتلاءم و"الكليات "التي عمل على إذابة الخصوصيات وصهرها فيها حتى صار الشاذ "يحفظ ولا يقاس عليه "كما أن الخيال والحلم يفتحان أبواب مملكة مجهولة لم يستطع العقل أن يدخل معاقلها، وهي مملكة النفس وأهوائها وتقلّبها ونزواتها، ولئن

---

44) إيليا أبو ماضي، ديوان أبي ماضي، قصيد : الشاعر في السماء، ص. 125.

45) نقتصر في هذا المجال على بعض الإشارات التي نراها أساسية في فهم أسس الرؤية لدى جماعة الرابطة فيما يتعلق بعلاقة الغربة بالحلم من حيث هو يفتح إمكانية للتعويض لدى الشاعر، ومن حيث هو يساعد على فهم منزلته من الكون ولن نتحدث عن أهمية الحلم بالنسبة إلى الرومنطقيين، وقد أفرد لذلك كتاب على غاية من الأهمية، يعتبر المرجع الأول في هذا الباب – على علمنا – وهو كتاب : Albert Beguin, L'âme romantique et le rêve, Paris, Librairie Jose Cortie, 1939, réédité en 1982, 409 pages.

وجدنا بعض العناية بالأحلام وتفسيرها، فان تلك العناية تنطلق من السعي إلى اخضاع تلك الرؤى لمنطق العقل وسلطانه، ومن العمل على إيجاد علاقات معقلنة أو معقولة بين الرؤيا وعالم الواقع بما يتحكم فيه من ضوابط وقوانين، وليس همّ الرومنطيقيين بوجه عام، ولا همّ شعراء الرابطة على وجه الخصوص، أن ينقلبوا مفسّري أحلام، أوأن يربطوا بين أحداث يراها النائم وأحداث تقع له في يقظته على أساس من التوافق أومن التقابل، أوعلى معنى الاشارة والرمز، بل إن احتفالهم بالحلم مردّه إلى ماله من صلة بالخيال، في الولوج إلى تلك المملكة المجهولة التي نحملها فينا والتي إن توصلنا إلى استكناه جوهرها أدركنا ذواتنا واستعدنا منزلتنا من الكون ، تلك المنزلة التي طُردنا منها بسبب اعتمادنا العقل ونسيان الروح .

ثم إن الأحلام- كالخيال الخلاق المجنح -تمكّن النفس من الحديث بلغة غير اللغة التي اعتادها الناس : فهي كلام بالصّور حينا وبالاشارة حينا آخر، وهي كلام لا يخضع لتسلسل اللغة الخطي ولا لمواضعات العلاقات الاجتماعية، وهي كلام يسري كلمح البصر أو كلمع البرق، وهي بذلك كلام يعيد إلى علاقة النفس بالعالم معناها الأوّل لأنها تعتمد لغة طبيعية تنطلق من النفس ولا تقيم العلاقة بالكون على أساس من الألفاظ والتعابير بل على أساس من الصور والأشكال والمشاهد، فهي أقوى تعبيرا وأفسح مجالا من لغة اليقظة، ثم إنها إلى ذلك تتغير من شخص إلى آخر، تبعا لاختلاف أحلام الواحد من الناس عن أحلام الآخر، ولذلك فان الرومنطيقيين لم ينظروا إلى الأحلام على أنها من فضلات الحياة الواعية، بل لفتوا النظر إلى ما فيها من رؤى بيّنة واضحة متحرّرة من كوابح النظام الاجتماعي المعقلن، واعتبروا الحلم فترة تغوص النفس فيها إلى منابعها الأولى، فتستيقظ فيها رغباتها الموؤودة، تلك الرغبات التي تتمثل فيها حقيقة الانسان، ولا فرق هنا بين أحلام اليقظة ورؤاها وأحلام النوم وكوابيسه، فهي جميعا تؤدي إلى حديث عجيب -إذا ما قيس بمقاييس العقل -قد يدعوه الناس جنونا أو يدعونه شعرا، ولكنه دليل على أن الحلم احتلّ من الانسان مساحات ما كانت له من قبل،" فصار العالم حلما،

وصار الحلم عالما[46] "وصار "الحلم حياة ثانية[47] "، هي تلك الحياة التي تحدث عنها جبران في بعض فصوله من كتاب العواصف :

"في الحلم رأيت شحرورا يغرد فوق فوهة بركان ثائر

ورأيت زنبقة ترفع رأسها فوق الثلوج

ورأيت حورية عارية ترقص بين القبور

ورأيت طفلا يلعب بالجماجم وهو يضحك

رأيت جميع هذه الصور في الحلم، ولما استيقظت ونظرت حولي رأيت البركان هائجا ولكنني لم أسمع الشحرور مغرّدا ولا رأيته مرفرفا .

ورأيت الفضاء ينثر الثلوج على الحقول والأودية، ساترا بأكفانه البيضاء أجسام الزنابق الهامدة .

ورأيت القبور صفوفا منتصبة أمام سكينة الدهور وليس بينها من يتمايل راقصا أومن يجثو مصلّيا .

ورأيت رابية من الجماجم وليس هناك من ضاحك سوى الريح، في اليقظة رأيت الحزن والأسى فأين ذهبت أفراح الحلم ومسرّاته؟

أين توارت بهجة المنام وكيف اضمحلت رسومه؟ وكيف تتجلّد النفس حتى يعيد النوم أشباح أمانيها وآمالها " [48].

فالحلم - وإن كان حدثا عاديّا بالنسبة إلى الناس جميعا - دليل على أنه يمكن النظر إلى العالم وتصوّره انطلاقا من التجربة الشخصيّة الحميمة دون صلة حقيقية

---

46) هي جملة شهيرة للشاعر الألماني نوفاليس، (Novalis) 1772 – 1801، وقد نقلناها عن، G. Gusdorf, L'homme romantique, op.cit p. 132.

47) هي الجملة التي افتتح بها الشاعر الفرنسي نرفال (Gérard de Nerval) (1808 – 1855) قصته أوريليا Aurelia وهي القصة التي دوّن فيها رؤاه حينما كان بالبيمارستان، أثناء فترة "الجنون التي مرّ بها"، انظر قصّة أوربليا ضمن مجموع : Promenades et Souvenires, Lettres à Jenny, Pandora, Anrélia, Paris, Garnier Flammarion 1972 p 131.

48) جبران خليل جبران، العواصف، فصل : بين ليل وصباح، المجموعة الكاملة، ص.ص. 399 – 400.

بالعالم الخارجي إذ المغامرة الكبرى لدى الرومنطيقيين، إنما هي مغامرة الغوص في مجاهل النفس وأغوارها واكتشاف الحقيقة والاهتداء - قبل ذلك -إلى الطريق التي توصلنا إلى اكتشاف الحقيقة: [مجزوء الرمل]

نحن يا ابني عسكر قـد تـاه فـي قفـر سـحيق

نرغب العـود ولا نـذكر مـن أيـن الطريـق

فانتشرنا فـي جهـات القفـر نـستجلي الأثـر

نسأل الشمس عـن الـدرب ونـستفتي الحجـر

وسـنبقى نفحـص الآثـار مـن هـذا وذاك

ريثمـا نـدرك أن الـدرب فينـا لا هنـاك[49]

لكأن كلام نعيمة هذا صدى لما كتبه الشاعر الألماني نوفاليس (Novalis) سنة1798 : "نحن نحلم بالسفر عبر الكون، ولكن أليس الكون فينا؟ إننا لا نعرف ما انطوت عليه أعماق روحنا (...) ففي داخلنا تعيش الأبدية أولا تكون !الا بدية بمختلف عوالمها وبماضيها ومستقبلها " [50].

فما من شك - إذن - في أن الصلة متينة بين الخيال والحلم والرؤيا والليل، إذ بها جميعا تكتمل الرؤية التي يسعى الشاعر إلى التعبير عنها، وهي رؤية تعيد إلى الانسان قيمته الأولى، وترجعه إلى طبيعته التي فقدها عبر القرون، أوإلى فطرته حينما كان قادرا على الإنصات إلى الطبيعة، متأثرا بما حوله من المؤثرات الروحية، يتعرف العالم حوله من خلال الالهام والإشراق والوحي، ويساعده الخيال في كل ذلك، زمن لم يكن مرهقا بوطأة تأثير المادة فيه، يتغنى بالليل لما يفتحه أمامه من إمكانات لا يسعفه النهار بها، إذ في الليل تنفتح الرؤيا وتنغلق الرؤية، فتسرى فيه حياة غير حياة البشر العاديين، أولئك الذين" لهم عيون ولا يبصرون ولهم آذان

---

49) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : الطريق، ص. 46.

50) نقلا عن : G.Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p, 39.

ولا يسمعون"،" وماذا يبصر الناس أو يسمعون؟ كانوا يمرّون من حول [الأرقش] بالمئات، وأبصارهم لا ترتفع عن الأرض، وآذانهم لا تسمع سوى دندنة أصواتهم وثرثرة السنتهم التي لا تكل ولا تملّ من التحدث عن حاجاتهم الجسدية وشهواتهم الأرضية وآمالهم الحقيرة " [51].

ولذلك نرى شعراء الرابطة - مثل سائر الشعراء الرومنطيقيين- يتغنون بالليل لما يفتحه من أبواب الخيال والرؤى، ولما يشقه من مسالك للحلم يتحقق لهم من خلالها الخروج عن نواميس المألوف وحقائقه البديهية إلى استشراف عوالم جديدة بيّنها لهم الالهام والخيال الخلاق والرؤى الذاتية التي توصلهم إلى جوهر الحقائق الصافي وإن كانت حقائق فردية متفرّدة، فيخرجون بالحديث عن الليل عن السنة الأدبية الشائعة في الأدب وهي سنة جعلته ليل الهموم والسهد والأرق واحتمال المصائب إلى حديث عن الليل من حيث هو الهادي إلى الحقائق الكليّة، فان خاطبه جبران قائلا :

يـــا ليـــل العـــشاق والـــشعراء والمنـــشدين

يـــا ليـــل الأشـــباح والأرواح والأخيلـــة

يـــا ليـــل الـــشوق والـــصبابة والتـــذكار[52]"

فإنّه لا يقصد إلاّ الشوق إلى طبيعة الانسان الأولى ، وتذكار ذلك الانسان في فطرته حينما كان متحدا بعناصر الطبيعة يناجيها ولا يحسّ بالغربة بين مكوّناتها حينما كانت نفسه والطبيعة في ضرب من التراشح لم تفسده بعد عادات الناس وقوانينهم وأعرافهم ونظرتهم المؤسسة على سيادة العقل ونبذ الروح، ولعل الحديث الذي يواصله جبران عن الليل يبيّن ذلك :

---

51) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، ص. 21.

52) جبران خليل جبران، العواصف، فصل : أيها الليل، المجموعة الكاملة، ص. 383.

"أيها الجبار، الواقف بين أقزام غيوم المغرب وعرائس الفجر، المتقلّد سيف الرهبة المتوّج بالقمر، المتشح بثوب السكوت، الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة، المصغي بألف أذن إلى أنة الموت والعدم (...).

أنت أمل يفتح بصائرنا أمام هيبة اللانهاية، والنهار غرور يوقفنا

كالعميان في عالم المقاييس والكميّة "[53].

فإذا ما كان الليل- من وجهة النظر الفيزيائية، غياب ضوء الشمس وما يصحب ذلك من توقف عدد من الحواس عن الادراك، وكان الليل عند أغلب الناس وقت النوم في انتظار مولد يوم جديد تعود فيه الحواس إلى نشاطها، فان الليل- لدى الرومنطيقيين هو الفترة التي يستيقظ فيها الخيال و"الحواس الباطنية" والحلم، فيتحرر الانسان من قيود الواقع المعقلن، وينطلق محلّقا في ذرى قصية بعيدا عن ضغوط المجتمع وأعرافه وإذا به يلقى الملاذ في عالم الخرافة الذي يتنكّر لكل ما هو عادي منطقي وينزلق باستمرار من الواقع إلى الخيالي، يساعده في ذلك ما اعتاده من عودة إلى عالم الطفولة الذي لم يفسده الوقوف الصارم عند حدود العقل وضوابطه .

فالليل هو القادر- عبر الحلم والخيال والرؤيا -على إطلاق أحاسيس الشاعر من قيدها، واطلاق روحه من عقالها، فتنطلق باحثة عن حقيقة الوجود عبر مسالك يسعى الشاعر من خلالها إلى إعادة الانسجام المفقود بين الانسان والكون من حوله، هي مسالك العجيب والخارق للعادة حينا وهي مسالك الخرافة حينا آخر وهي مسالك" الجنون "حينا ثالثا . وهي على كل حال المسالك غير المألوفة لدى الناس، لما بين هذه المسالك جميعا من صلة، ولما لهذه المسالك من صلة بعالم الطفولة، عالم طغيان العاطفة والشعور وضمور العقل والمنطق وسلطة المواضعات وقوانين المجتمع، ولما لهذه المسالك من قدرة على خرق تلك المواضعات والقوانين خرقا يعيد الشاعر إلى نفسه ينصت لأشواقها ويرجعه إلى قلبه يسمع دقات أنباض

---

53) المصدر نفسه، والصفحة ذاتها.

الحياة فيه، فاذا الليل وسيلته إلى بلوغ تلك" الحالة "من الانسجام الكلي مع الكون، وإذا الشاعر يغني لليل أو يتغنى به : [رمل]

سكن الليل وفـي ثـوب الـسكون	تختبـــــي الأحـــــلام
وسـعى البـدر وللبـدر عيـون	ترصـــــد الأيـــــام
فتعالي يـا ابنـة الحقـل، نـزور	كرمــــة العـــــشاق
علنـا نطفـى بـذياك العـصير	حرقــــة الأشـــــواق
(...) لا تخافي يا فتـاتي فـالنجوم	تكـــــتم الأخبـــــار
وضباب الليل فـي تلـك الكـروم	يحجـــــب الأســـــرار
لا تخـافي فعـروس الجـن فـي	كهفهـــــا المـــــسحورْ
هجعت سـكرى وكـادت تختفـي	عـــن عيـــون الحـــور
ومليـك الجـن إن مـرّ يـروحْ	والهـــــوى يثنيــــهْ
فهو مثلـي عاشـق كيـف يبـوح	بالـــــذي يـــــضنيه[54]

وقد يبدو هذا النص من نصوص جبران وثيق الصلة بالغزل أوبالدعوة إلى الوصل بعد هجران، ولكنّ التأمل فيه يبيّن لنا بجلاء أن ليل جبران قد مكّن الشاعر من أن يجرّد من ذاته مخاطبة- هي نفسه -دون أن يسمّيها، وهذا في حدّ ذاته خرق لما ألفه الناس من مواضعات الخطاب، كما مكّن الليل الشاعر من العودة إلى عالم الطفولة بما فيه من خرافات عن الجن والمخلوقات التي تملأمخيلة الأطفال يستقونها ممّا يسمعون من حكايات وهي مخلوقات لا تبدو إلا في الليل، لأن نور النهار يقصيها إذ هي مخلوقات نراها بعيننا الباطنية أوبعين خيالنا ولا نبصرها بعيننا المبصرة، أضف إلى ذلك أنها مخلوقات تدخل على عالم البشر- المقنن المعقلن - اضطرابا شديدا، إذ لا مكان لها فيه، يختلف منطقها القائم على العجيب عن منطقه ، فيضفي كل ذلك على الكون طابعا من الرؤى العجيبة .وما سمة الغزل

54) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : أغنية الليل، المجموعة الكاملة، ص. 605.

في النص إلاّ غلاف شفاف سرعان ما يفضح ما تحته، وما تحته هو تبدل واضح في وظيفة الليل في الخطاب الشعري، إذ صار الليل ملاذ الشاعر من القطيعة التي ولّدت ما بنفسه من الغربة، يلقى فيه عوالم يعود إليه بها أوفيها انسجامه المفقود، الذي إن استعصى في الواقع، ادركه عبر الحلم والرؤيا وعبر الخيال، يكسر بها جميعا حدود الجاذبية الأرضية وينطلق بعيدا عن عالم البشر الذي يثير في نفسه ما يثير من الشجى : [رمل]

حينما يجلو الدجى لي وجـــه ربـــي	وأرى في كل نجـــم شـــبه قلبـــي
أرســـل الطـــرف ليرتـــاد الـــسما	علّه يلقـــى بهـــا تنفـــيس كربـــي
نزعـــة تـــسعى إليهـــا نظـــرة	تحمل الروح كخيل تحـــت ركـــب
فـــأراني بعـــد حـــين جاثمـــا	في ذرى الزرقاء والنجم بقربـــي
مُعرضا في الأوج عن حال الـــورى	والورى أحوالهم تشجى وتصبى[55]

فالليل يحمل الشاعر إلى عالم الطفولة بما يثير في المخيّلة من الأطياف والأخيلة والجن والشياطين، كما يمكّنه من الانفصال عن عالم" الورى "وأحوالهم، عبر الخيال يأخذه إلى" ذرى الزرقاء "لتسبح روحه بين الأفلاك وقد أعياها أن تجد المنزلة التي تراها حقيقة بها فظلت غريبة تنشد ما يراه الناس محالا وتتحد، عبر أحلام اليقظة - بعناصر الطبيعة تستعيد من خلال التماهي بها حالة الإشراق الأولى، وتستجلي مكامن الالهام وقد تحرّر الشاعر من ربقة الكون الفيزيائي وانساب -دونما قيد -في شبه خدر يأخذه إلى لجج اللاوعي يطلب روضة الأحلام في أرض الخيال : [مجزوءالمتقارب]

نظـــرت وكلّـــي عيـــون	إلـــى رائعـــات الجمـــال
ولمـــا دهتنـــي الـــشجون	شـــددت إليهـــا الرحـــال
فـــساد بقلبـــي الـــسكون	وتـــاه بنفـــسي الخيـــال

إلى حيـــث ألقـــى الـــسلام

55) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : في الليل، ص. 108.

أيـــا ليـــل يـــا ابـــن الـــدهور بربّـــــك لا تتجـــــل

ظلامــــك رشــــد ونــــور لــــدى الــــشاعر المختلــــى

أمـــــان وراء البــــــدور بهـــــا قلبـــــه ممتلــــــي

فمهـــلا، ألا يـــا ظـــلام(56)

- ولسنا نقصد باللاوعي ما هو معروف في علم النفس التحليلي كما شاع في كتابات فرويد (Freud) مثلا - عند حديثه عن الوعي الذي لا يشكل جوهر الحياة - النفسية إلاّ في صلته باللاوعي واللاشعور بما رُكّب فيه من آليات وما احتواه من مكوّنات وما حرّكه من طاقة، بل إن اللاوعي الذي يتحدث عنه الرومنطيقيون ويعتبرونه أساسا هاما في تجاوز ما يحسّون به من غربة هو تلك المناطق التي لم يستطع" نور العقل "أن يبلغها - وهي أوفر عددا وأرحب من تلك التي أخضعها المنطق لتعليله وتفسيره وبيانه، فاذا ما سعى العقل إلى توسيع دائرة اهتمامه وإذا امتدّ سلطانه فأدرك" نوره "مناطق لم يدركها من قبل، فماذاك إلاّ من باب سعي الانسان إلى أن يحيط نفسه بمنطقة" آمنة "يحسّ فيها بضرب من الطمأنينة، غير أن العقل يظل قاصرا دوما فتظل- في نفس الانسان - مناطق أكثر من أن تحصى يلفها الضباب، وليس يعني ذلك أنها مناطق" اللامعني "أو" العدم" و"اللاشيء "بل هي أصقاع يراها الرومنطقيون حبلى بمعان ينبغي اكتشافها، ولن يتم ذلك إلاّ عبر الحلم والخيال واستبطان النفس ومساءلتها، والعودة بها إلى زمنها الأول، إلى فطرتها الأولى حينما كانت تحيا في انسجام تام مع الكون من حولها، ولن يتحقق لها ذلك عبر" نور العقل "الذي يتوزع على الكائنات توزعا متجانسا، بل إن وسيلتها في ذلك هي ومضات يشرق بها فيها إلهام لا يدوم طويلا، وهي ومضات تُردّ النفس فيها إلى" عهدها الأول "ولكن سرعان ما - تعود بعدها إلى واقعها المتردّي بين البشر، فتظل في شوق إليها كشوق الانسان إلى الجنة التي افتقدها، ويظل الحنين إلى ذلك العالم المفقود (الفردوس المفقود) ملازما لها، باعثا فيها من الأمل الممزوج بالخوف ما لم يبعث في سواها من النفوس : [مجزوء المتدارك]

---

56) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيد : من خلال الضباب، ص.ص. 106 – 107.

صـــاح، قـــل هـــل تـــرى فـــوق أوج الـــذرى
بارقـــا قـــد ســـرى مـــا وراء الحـــدود
تلـــك نـــار الخلـــود
ضـــلّ عنهـــا الأنـــام واســـتحبوا الظـــلام
فهـــي تـــدعو النيـــام أقبلـــوا يـــا رقـــود
نحـــو ســـعد الـــسعود
(...) نحـــو ذاك الـــوميض ســـر بنـــا نـــستعيض
عـــن ظـــلام الحـــضيض وشـــقاء الوجـــود
بـــسناء الوعـــود
إيـــه ضـــوئي البعيـــد لـــح ولـــح مـــا تريـــد
لـــيس طرقـــي يحيـــد عنـــك حتـــى يعـــود
لتـــراب و د و د
لـــح ولـــح فـــي الفـــضاء قـــد ســـمعت النـــداء
ودليلـــي الرجـــاء فعـــساه يقـــود
ظامئـــا للـــورود[57]

لئن ورد في هذا النص بعض ما يذكرنا بالنصوص الشعرية العربية التي تتحدث عن البرق وما يثيره في نفس الشاعر من الحنين إلى أحبّته، فان نسيب عريضة قد حوّل البرق- وهو مأخوذ أصلا من السنّة الشعرية العربية -عن دلالته المادية ليصبح رمزا لما يتوق إليه الشاعر من جنة أضاعها أو من نور كان يهدي الانسان في طفولته الأولى - طفولة الزمن، إلى إدراك حقائق حجبتها عنه تعاليم العقل الذي لا يرضى إلاّ بالأنظمة المقننة وهي أنظمة جعلت الأنام يضلّون عن

57) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : على طريق إرم، القسم السادس : نار إرم، ص.ص. 196 – 197.

"نار الخلود "التي تناديهم فلا يستجيب لها إلاّ الشاعر، لأنه لم يصبه ما أصابهم من "نسيان "ابتعد بهم عن الطريق فضلّوا، وما بقاء هذه النار متقدة لدى الشاعر إلا بسبب أنه لم يصبه ما أصابهم من" انحدار "و"هبوط "شبيه بهبوط آدم من الجنّة، هو انحدار الانسان من طبيعته العليّة الأولى إلى حضارة أساسها النظام والتنظيم وكبت كلّ ما هو فرديّ حتى انطمست في الانسان نوازعه الخفية فاختل لديه التوازن الذي لا بد منه بين ماهو" عقلي عصبي "وما هو" عُقْدي غددي " [58].
فغلب الجانب العقلي - على مرّ العصور، وضمر الجانب الثاني الذي منه الأحاسيس والعواطف وما إلى ذلك، وضيّق عليه العقل الخناق حتى انزوى في المناطق القصية من اللاوعي، وطفق العقل يبنى صلة الانسان بالكون في حدود ما تسمح به مواضعات الخطاب غافلا عن أصول تلك الصلة التي تتجاوز ذلك ففسد ما كان من تناغم بين الانسان والكون، فهام الناس يدفعهم الوهم ولا يبلغون ما ظل دفينا في نفوسهم من رغبة في" معانقة الأبدية " [59]. وما معانقة الابدية إلاّ استعادة تلك الوحدة وذلك الانسجام بين ذينك البعدين في الانسان، وهو أمر لن يتم إلاّ إذا ما أسكتنا صوت تلك الأوهام التي يبثها العقل وأصغينا إلى أصوات النفس منبعثة من قرار مكين تنادينا لتهدينا إلى" نار إرم"، التي بها تتحقق لنا تلك الوحدة المفقودة فنبرأ من عرجنا، ومن تضخم أوهام العقل فينا، ونلتفت إلى الدواعي الخفية في نفوسنا بعد أن كُبت صوتها طويلا ، وليس أحسن من" الليل" ظرفا للاستماع إلى ذلك الصوت لأن الليل هو الفترة التي ينام فيها العقل وأجناده، ولأن الليل غياب نور كثيرا ما قدم لنا الأمور على غير ما هي عليه لاعتماده الحواس ولأن الليل يبعث الكائنات الغريبة تملأ أرجاء النفس والكون ولأن الليل زمن خلوّ الانسان إلى نفسه كما أن النهار مجال العلاقات الاجتماعية القائمة على نواميس وأعراف سنّها العقل فعزّز فيها ما هو جماعي- أو ما يوهم بأنه كذلك -على حساب ما هو ذاتي فردي،

---

58) نقصد بالعقلي العصبي le cérébrospinal ونقصد بالعقدي الغددي le gaglionnaire وقد قام قوسدروف Gussdrof لهذا الفرق الهامّ فصلا من كتابه الذي ذكرنا، انظر :

Gusdorf, l'homme romantique, 2è partie, chap. IV, Ganglionnaire et cérébrospinal, pp. 238 – 256.

59) عبارة تتردد في مؤلفات جبران خليل جبران، في مواضع أكثر من أن نوردها.

وبذلك يزداد فهمنا للقطيعة التي يحسّ بها الشاعر مع من حوله فتولّد فيه شعورا بالغربة: وهي قطيعة معرفية من جهة كما هي قطيعة تمسّ جوهر الكينونة نفسه من جهة ثانية . فالناس يهوون النهار ومواضعاته وهو يعشق الليل وما يثيره فيه من مكامن، هم يلحّون على وجوب الانصهار في المجموعة، وهو يدعو إلى الإصغاء إلى النفس بما في أصواتها من تفرد وخروج عمّا استنته المجموعة ذلك أن الإنصات للنفس وانفعالاتها والاهتمام بالحياة العاطفية لا يمثلان نشاطا هامشيا ثانويا بالنسبة إلى الحياة الفكرية، بل إن لذلك دلالة تمسّ جوهر الوجود الانساني وجوهر الكون ذاته، "فالعواطف والاخيلة والانفعالات مجال اللاوعي في نفوسنا شامل كل ما ننشئ ونخلق ونبنى ونعمل ونعاني وشامل كل ما هو كامن أو منطلق " (60).

إن هذا الاختلاف الجوهري في الرؤية وفي الموقف من العاطفة والاحساس يؤدى حتما إلى ضرب من القطيعة ينتج عنه إحساس بالغربة يفضي إلى شعور بأن الناس من حوله غير قادرين على فهم ما يتردّد على لسانه وقد أدرك أن داء الانسان العضال إنما هو نسيان ذلك الماضي السعيد ماضي التلاؤم والانسجام مع العالم والتواصل الكلي مع مختلف الكائنات بما ركب فيها من قوّة الخيال قبل أن يكبحها العقل شيئا فشيئا في سعيه إلى اخضاعها لسلطانه، كما يفضي إلى وعي متوهج بالذات تتجاوز حدودها المعقولة، تجاوزا نراه جليا في قول جبران خليل جبران يوم عيد ميلاده الخامس والعشرين: " أقف وأنظر إلى الوجود من خلال بلور نافذتي (...)فأنسى الخمس والعشرين وما جاء قبلها من الأجيال وما سيأتى بعدها من القرون، ويظهر لي كياني ومحيطي بكل ما أخفاه وأعلنه كذرة من تنهدة طفل ترتجف في خلاء أزلي الأعماق، سرمديّ العلوّ، أبديّ الحدود، لكنني أشعر بكيان هذه الذرة، هذه النفس، هذه الذات التي أدعوها أنا، أشعر بحراكها وأسمع ضجيجها، فهي ترفع الآن أجنحتها نحو العلاء وتمتد يداها إلى كل ناحية، وتتمايل مرتعشة في مثل اليوم الذي أبانها للوجود، وبصوت متصاعد من قدس أقداسها

---

60) الجملة لكارل قوستاف كارلوس Karl Gustave Carus، نقلا عن قوسدروف ص. 97.

تصرخ قائلة : سلام أيتها الحياة، سلام أيتها اليقظة، سلام أيتها الرؤيا [61].فما من شك في أن حديث جبران هذا يظل غريبا عن مسامعنا إذا لم نسع إلى وضعه في الرؤية التي كانت لديه، وهي رؤية غير بعيدة عن رؤية (W.Blake) - ويليام بليك وقد كان أستاذ جبران الروحي،إذ كان من تعاليمه" ان عالم الخيال هو عالم الخلود [62]"، فيكون الشاعر ذلك الذي وهب ملكة الخيال فانفتح له باب عالم الابدية والخلود، فاكتشف بين جوانحه ما به يتصل بذلك العالم فيبدّل عالم البشر المتدهور عالما وضيئا أساسه الحقائق العليا في جوهرها قبل أن يفسدها جنوح الانسان إلى أوهام العقل .

ولما كان الشاعر هو الذي اختصّ بذلك دون الناس، واستقرّ في نفسه أنه قوّة من قوى النور لا بد أن تشع على الكون لتعيد إليه معنى الحياة الحق، كان من الطبيعي أن يرى الشاعر ذاته تحتلّ من الوجودِ الوجودَ أجمعَ، وأن يرى أنّ ما امتاز به من الناسَ هو أفضل ما في الوجود: [بسيط]

وأفضل العلم حُلــم إن ظفــرت بــه	وسرت ما بين أبناء الورى سخروا
فان رأيت أخــا الاحــلام منفــردا	عن قومه وهو منبــوذ ومحتقــر
فهو النبــيّ وبُــرد الغــد يحجبــه	عن أمة بــرداء الأمــس تــأتزر
وهو الغريب عن الــدنيا وســاكنها	وهو المجاهر لام الناس أو عذروا
وهــو الــشديد وإن أبــدى ملاينـــة	وهو البعيد تدانى الناس أم هجروا [63]

وكيف لا يبدو للناس غريبا وكيف لا يحسّ هو أيضا بالغربة بينهم، وقد آمن بأنه من أبناء الغد، وأن سلطانه منتشر حتى يعمّ مركز الدائرة الدائرة كلّها، ألم يقل الشاعر الأنقليزي شيلي Shelley (1792-1822) : "كل واحد من الناس هو

---

61) جبران خليل بران، دمعة وابتسامة، فصل : يوم مولدي، المجموعة الكاملة، ص. 320 – 321.

62) نقلا عن : G.Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p, 139

63) جبران خليل جبران، المواكب، المجموعة الكاملة، ص.ص. 356 – 357.

المركز والدائرة في الآن ذاته، وهو النقطة التي إليها تردّ كل الأمور والسطر الذي يحوي كل شيء " (64).

والحق أن جبران لم يكن الوحيد من بين جماعة الرابطة القلمية في هذا الباب، باب الاحساس بتوهج ذات الشاعر، والوعي بأنها ذات تشع على الكون وترجع بالانسان إلى فطرته الأولى وتكشف له حقائق الوجود في جوهرها، فقد وقفنا- في الفصل الأول من الباب السابق - عند حديثنا عن معالم الرؤية التي كانت تهدي شعراء الرابطة القلمية، عند نصّين أحدهما لرشيد أيوب (بعنوان : النسر) والثاني لايليا أبي ماضي (بعنوان : العميان)، وتبيّنا أن النصّين يمثلان بيانا حول منزلة الشاعر كما يراها الشاعران، فألحّ رشيد أيوب على صورة النسر في انفراده – وفي تفرّده أيضا – إذ هو" ملك الأطيار . "وفي انعتاقه وفي حريته وفي جوبه الآفاق الرحبة ينصت فيها لرنة الأفلاك، لا تشده الجاذبية الأرضية ولا يسمع إلاّ ما يوحي به إليه خياله، واستخلصنا من خلال تحليلنا النص أن صورة النسر التي ألحّ عليها رشيد أيوب ليست سوى صورة الشاعر كما يريدها أن تكون، وتبيّنا كذلك أن النصّ يعكس بما لا يدع مجالا للشك ما يحسّ به الشاعر من غربة بين الناس نتيجة الفجوة - بل الهوة، التي تفصل مطامحه عن واقعه وفعل الناس به فيه، ونتيجة إحساسه، بل يقينة بأنه ذو نفس يشرق سناها فيضئ الكون من حولها لما ظلت عليه من وفاء لفطرتها جعلها عليمة" بما قد كان في ماضي العصور" وأنبأها" أسرار النعيم "فأدركت حقائق لا يتسنى لغير الشاعر أن يدركها، وقد زاغ عن فطرته وصمّ أذنه الباطنية وأغمض عين روحه .

أما أبو ماضي، فقد ذهب في نصّه العميان- على ما بيّنا -إلى أن للشعراء وإن كُفّ بصرهم بصيرة أين منها بصر الانسان العادي، إذ هم من غير طينة البشر، يجتلون" سر الخيال السامي "فينفذون إلى حقائق الوجود نفاذا يرتفع بهم إلى مراتب غير عاديّة، فيتجلى سرّالنبوة "فيهم فيأخذون على أنفسهم أن يهدوا الناس سواء السبيل، سبيل النفس وأطوارها والعواطف ومكنونها ولا عجب في ذلك، فالشعراء

---

64) نقلا عن : G.Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p, 68

هم وحدهم القادرون على رؤية ما لا يرى الناس من خفي الأسرار، لاعتمادهم البصيرة والرؤيا .

ولعلّ قضية توهج الذات وتضخمها حتى يصبح مركزُ الدائرة الدائرةَ كلها كما قلنا، تزداد وضوحا إذا أكدنا علاقتها بالاحساس بالغربة الذي كان فاشيا في شعراء الرابطة القلمية، كما كان سمة بارزة لدى الشعراء الرومنطيقيين وهو ما يجعل الشاعر ملتفتا إلى ذاته مركّزا النظر فيها قبل كل شيء، لما يرى لها من الأهمية على ما ذكرنا، ذلك أنه شاعر- على حدّ قول نعيمة -قد"طفح في داخله كيل الوجود حتى لم يبق له من شاغل إلاّ محتويات نفسه، (...) وتمدّدت نفسه لدرجة لم يعد يرى معها إلاّ نفسه فلا يشعر إلاّ بآلامها ولا يسمع إلاّ صوتها ولا يسير إلاّ مع أشواقها ومطامحها،] (...) [فهو] يعيش في عالم غريب عن عالمنا بأهوائه وأفكاره وميوله ويصبو إلى وراء المحسوس" وقد استقرّ في نفسه (...) "شذوذ عن السنن المألوفة والقواعد المطروقة، شذوذ ناتج عن حنين في الروح إلى الجمال المطلق والحق الذي لا تشوبه شائبة " (65).

والحق أنه يصعب في هذا الوضع أن نحدّد السبب وأن نعيّن النتيجة، فهل الاحساس بالغربة ناتج عن توهج الذات، أوهل إن توهج الذات وتضخمها نتيجة من نتائج الاحساس بالغربة؟

لئن كان من الصعب أن نجيب عن هذين السؤالين، فان ما ينبغي أن نشير إليه هو أن النظر الرومنطيقي في الوجود وجوهره قد كشف أن فردية الفرد أمر لا يمكن اختزاله ولا تبسيطه ولا رده إلى" تصنيف "لا يراعي أدق الخصوصيات فيه، ولكن ينبغي ألا نفهم هذه الفردية على أنها تولي الفرد في حديثه عن نفسه بضمير المتكلم المفرد، الفضل والقدرة المطلقة على التصرّف في الوجود كله والسير به في متاهات العزلة والانفراد حتي لا رفيق ولا صديق، ذلك أن شعراءالرابطة القلمية -مثلهم في ذلك مثل سائر الرومنطيقيين – ينشدون – في وحدتهم المتعالية -الرفيق الذي يصغي إلى أصوات نفوسهم ويفهم أنات قلوبهم وتتجاوب روحه مع أرواحهم،

---

65) نعيمة، الغربال، فصل : عواصف العواصف، ص.ص. 234 – 235.

ولعلّ ذلك يبدو أوضح ما يكون في تردد لفظيْ" أخي" و"رفيقي "وما يدور على معناهما في نصوص كثيرة لدى شعراء الرابطة، نذكر منها تمثيلا- لا حصرا - نص: " الفاتحة "لايليا أبي ماضي [66] أوقصيد" : أخي "لميخائيل نعيمة [67] أونصّ" : يا أخي يا أخي "لنسيب عريضة[68] أونصّ" : سر معي "لندرة حداد[69] وغيرها من النصوص التي لو استعرضناها لطال بنا الحديث .

ومهما كان الأمر، فان ما ينبغي التوقف عنده هو ما تحدّث عنه الرومنطيقيون وألحوا عليه من تحوّل مركز الثقل في الكون عندهم، ومن تحوّل مركز الثقل الفكري لدى الانسان على ما دعوا إليه: فاذا ما حوّل الانسان نظره عن الرؤية التي أساسها الحواس والعقل، وما يميل إليه من تعميم وتقنين تنتفي فيه الخصوصيات، رجع للوعي الانساني ما كان له من انسجام مع الكون من حوله، وانطلق ذلك الوعي حرّا لا يقيده شيء، فانتشر ساعيا إلى معانقة الوجود كله دون أن يلقى حدا يتوقف عنده، فيبتعد عن" مركز العقل "الذي كانت ترد إليه الأمور، وكلّما زاد وعيه انطلاقا ازداد بعدا عن ذلك المركز حتى يغيب عنه، وإذا غاب عنه مركز الثقل اضطرب النظام كله وانخرم، ولم يعد من مركز سوى ما يراه الشاعر كذلك، أوما يراه كل فرد- على اختلاف الناس فيما بينهم -كذلك، فيعوّض الحلم وما يتراءى فيه من حقائق جديدة الرؤية العقلية وما استقرّ فيها من حقائق لم يعد الشاعر يرى فيها إلاّ زيفا وبطلانا ولكن تلك الأحلام والرؤى يصيبها ما يصيب النفس من أعراض التغيّر والتحوّل، كما أنها رؤى غير مكتملة المعنى ولا التعبير عنها يسير، فيتلجلج لسان الشاعر إذا ما أراد الإفضاء بما خامره وانتاب قلبه، فيرتد على بعض القصور في الافصاح عن مكنون ذاته حينا أويعصف به الشك أحيانا فيحمله على التساؤل عن تلك الحقائق التي أدركها عن طريق غير طريق العقل، ويستبد به القلق وقد لفّ الضباب، ضباب الحيرة ، ما ظنه الشاعر أواعتقده من قبيل الحقائق الثابتة الجوهرية التي وصل إليها عبر" أذن أذنه" أو"عينه الباطنية "أوخياله

---

66) إيليا أبو ماضي، الجداول، ديوان أبي ماضي، ص.ص. 744 – 745.

67) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص.ص. 14 – 15.

68)) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص.ص. 111 – 112.

69) ندرة حداد، أوراق الخريف، ص.ص. 17 – 18.

وحدسه وقد سعى نعيمة إلى تفسير ذلك عند تناوله كتاب" العواصف "بالتعليق في بعض الفصول التي نشرهافي كتاب" الغربال" فقال: " ولعلّ ذلك ناتج عن أن روحه تنتقل في حالة الالهام إلى عالم غير عالمنا فتعود منه برسوم وأشباح كثيرة تحاول وصفها لسكان الأرض بلغة الأرض فتظهر مبهمة مشوشة، فيبقى الشاعر مجذوبا بها طامحا إلى كشف أسرارها وإظهار معانيها وفي جدّه وراء البعيد المحتجب تلازمه "وحدة قاسية ووحشة موجعة " [70].

70) نعيمة، الغربال، فصل : عواصف العواصف، ص. 230.



الفصل الثاني

سفينة في ضباب*

1 - أوجاع التأمّل :

قد يبدو غريبا أن يجمع شعراء الرابطة القلمية بين الإحساس بتوهج الذات وتضخمها من جهة والقلق والشك والحيرة من جهة ثانية، ذلك أنّ ما يخامر الشاعر من شبه اليقين بأنّه مركز الدائرة وبأنه الدائرة نفسها أيضا، وبأنه مركز الثقل الجديد في الكون بأكمله، يحمل على الاعتقاد بأن ذلك الشاعر قد بلغ ما به يتحقق له رأب الصدع الذي أحدثته فيه القطيعة مع من حوله، وأدرك ما به ينقلب إحساسه بالغربة إلى إحساس بانسجام جديد نسج خيوطه من خياله وأحلامه وأصداء روحه الظمأى إلى التوحد بالوجود والوقوف على جوهره وكشف أسراره .

غير أن للقضية وجها آخر ينبغي ألاّ يغيب عن أنظارنا: لقد تبيّنا عندما سعينا إلى تتبع معالم الطريق التي سلكها هؤلاء الشعراء، شعراء الرابطة، وهم في ذلك على نهج الرومنطيقيين، أن رؤيتهم الكون القائمة على معارضة الشائع من القيم والأعراف والرؤى وعلى مناهضة السائد من" الأوهام "والتقاليد والأحكام، إنّما كانت شهادة على الوعي بالزلزال الهائل الذي زعزع القيم والحقائق التي استقرت لدى الناس ولم ير فيها الرومنطيقيون سوى أوهام تراكمت على مرّ القرون فأسكتت في الانسان صوت الحقائق الجوهرية التي يزخر بها الكون وكبتت فيه أصوات رغباته الخفية ومطامحه فانحرفت به إلى رؤية زينها الوهم، ولذلك كان تأكيد الرومنطيقي رؤيته والحاحه على تفرّد كيانه قائمين على قطيعة كثيرا ما كانت عاصفة، وإن بدت أحيانا هادئة هدوء الرماد تحته اللهب بسبب ما كان يحس به الشاعر من انسداد أفق التواصل مع من حوله، وبسبب ما كان يحس به أيضا من اضطهاد أوظلم نتيجة اعتراضه على الشائع ومناهضته السائد، في بحثه الذي لا

---

*) هو عنوان وضعه جبران لفصل من فصول "البدائع والطرائف"، انظر : المجموعة الكاملة، ص. 503.

يني عن شكل آخر مختلف عمّا ألفه الناس من أشكال" الوجود "في الكون، وقد استقرّ في يقينه أن البحث عن أصول جديدة تجذّره في الكون مطلب أساسي به تسترجع الانسانية انسانيتها وتتخلص ممّا أرهقها من انبتات نتيجة النظر إلى العالم من خلال الأدوات التي كرّسها العقل والحواس فلم تكشف منه إلاّ أقله ، وظلّ الجزء الأكبر منه في عتمة قصرت دونها تلك الأدوات فأقصتها ونبذتها وأسكتت صوتها، فاذا أضفنا إلى ذلك كله ما طرأ على المجتمعات العربية من تغيير جذري- بداية من القرن التاسع عشر -شمل مختلف مجالات الحياة فزعزع أسس المجتمع التقليدي وأنشأ تساؤلا ملحّا عن" الهوية "وعن علاقتنا بالآخر وبالعالم حولنا وعن القيم التي يمكن تبنّيها حتى يتحقق لنا الانسجام مع الوجود في خضم المعطيات الجديدة، إذا أضفنا هذا إلى ما سبق ساعدنا ذلك على فهم بعض الأسباب التي أدّت إلى أن يطلب الانسان اليقين المطَمْئن داخل نفسه وقد افتقده خارجها بفعل تلك التحولات العميقة، وساعدنا ذلك أيضا على فهم بعض الأسباب التي أدّت بالرومنطيقين العرب -وبشعراء الرابطة القلمية -إلى تعبئة طاقاتهم الذاتية يذودون بها عن أنفسهم مخاوف بعثها فيها واقع غير مستقرّ، أوغير واضح المعالم في سياق تغيّر لم يدرك مساره نهاية المطاف، ولا استتب فيه معنى الوجود واضحا وقد فقدت معالم الوجود التقليدية ومراجعه ما كان لها من منزلة في النفوس، فاكتشف الفرد أنه في وضع قلق، يعصف به الشك ويتربص به الاحباط والفشل، واكتشف أيضا أن عليه أن يعيد إلى وجوده المعنى الذي فقده بفعل معطيات الواقع الجديد وقد أضحى" كالمستجير من الرمضاء بالنار"، وأضحى ايجاد معنى للحياة مهمّة عسيرة ينكشف من خلالها مدى انعتاق الفرد وتحرّره وبلوغه ما ينشد من القيم التي يتحقق بها مطلبه في الظفر ببرد اليقين .

ولما كان الرومنطيقي- على ما بيّنا -ولوعا بالتخوم يرتادها، تخوم النفس وتخوم الوجود كله - فانه ما انفك يسعى إلى توضيح علاقته بالحياة وبالموت، وبما بعد الموت وبالله، وإلى سبر أغوار تلك البرازخ القصية المجهولة بين النهائي واللانهائي، بين المحدود واللامحدود ، تهديه في رحلته تلك روحه ونفسه بما جبلتا عليه من الخيال والحلم والرؤيا، وبما استقرّ فيهما من رغبة مقيمة في مزيد المعرفة تجعلهما على ظمإ دائم وشوق مستعر إلى تجاوز ما أدركتا بغية الفوز بما لم تدركا

من الحقائق، فيتواصل سبر أغوار العالم الباطن سبرا يتجاوز حدود ما اعتاد العقل أن يتوقف عنده، ويرمي إلى استكشاف منابع معنى الوجود الانساني، ومنابت دلالته الحق: [مجزوء الرجز]

أبـــت لياليـنـــا الطـــرب   واستوحـــشت أيامنــا
والعمــــر ولـــى وذهـــب   ولــم ننـل منــه المنـــى

* * *

همنــا بربـــات الجمــــال   فمـــا قنعنـــا بالـــصور
وكـــم ظفرنـــا بالوصــــال   فلـــم نجـــد فيـــه الـــوطر

* * *

مـــن نحـــن ؟ هــل نحـن بــشر   نحيـــا ونمـــضي حـــالمين
أم نحــن مـــن طـــين الـــضجر   لـــسنا كبـــاقي العـــالمين

* * *

(...) آمالنـــا مثـــل الرمـــال   عطـــشى وتـــسقيها البحـــار
يخلقهـــا ليـــل الخيـــال   يمحقهـــا نـــور النهـــار[71]

تلك إذن هي الصورة التي يرسمها الشاعر عن وجوده وعمّا يعتمل فيه من الشك والتساؤل، يثيرهما فيه وضع ناجم عن فقدان اليقين والطمأنينة- إذ كثيرا ما أثار الشك ما كان مكبوتا كامنا من القوى الباطنة -وإذا به يعود إلى رحاب نفسه يسألها ما فقده في العالم من حوله، ويبحث فيها عساه يجد ما عزّ أن يجده في واقعه فيأخذه الدوار يصيب الانسان وقد استعصت هويّته على الانصهار في قوالب العقل الجاهزة، إذ رفضت ما استقرّ من الحقائق التي تعارف عليها الناس، لأنّها- عنده - حقائق مصطنعة مفتعلة ناتجة عن نظر يعتقد أصحابه أن نور العقل قد بلغها كلّها ولفّها لفّا متجانسا، ولكنّ الأمر- لديه -بعيد عن هذا الاعتبار، ذلك أن ما بلغه العقل لا يعدو أن يكون ظلال الحقائق، ولا يعدو أيضا أن يكون وهما من الوهم زيّنه العقل وأبداه على أنه" المعنى "الذي لا معنى سواه، فسيّجه وحنّطه وحجّره، واتخذ كل

---

71) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيدة : معنى الحياة، ص. 152.

ذلك شكل القوانين والأعراف والمواضعات، ليسلم لها الانسان العادي قياده، بينما يرفض الرومنطيقي ذلك الاخلاد إلى الطمأنينة الزائفة وقد ثقل وعيه بالتساؤل عن المعنى الحق، وهو تساؤل لا يتخذ العقل إماما وهاديا ولا يتوسل نوره أداة، وكيف له أن يتوسله بعد أن أيقن من قصوره وسلم بحدود ما يمكن أن يبلغه من كشف أسرار الوجود، فانبرى يترصّد لحظات الاشراق وومضات الحدس تنقذه من سراب المعنى الذي اجتهد العقل في تقديمه ولم يصل إلى استكناه سرّه، وانطلق ساعيا إلى محاصرة" فائض المعنى(*) الذي تراءى له في تلك اللحظات، ولكن أنى له ذلك، وفيض المعنى لا بد أن يُصَبَّ في قالب اللغة (وهي نتاج المواضعات والاصطلاح، وهي، من ثمّ، تردّه إلى عالم البشر الذي عمل على تنكب أعرافه والتنكر لمنطقه)، فتزداد الأزمة في نفسه عمقا وتشتد حيرته وقد أدرك أن محاصرة المعنى الحق أمر يكاد يكون مستحيلا، خاصّة أن ذلك المعنى غير واضح الحدود ولا بيّن الملامح وأن عليه أن يتبيّن ذلك على غير ما ألفه النّاس، لأن عليه أن يتبيّنه في حدوده اللانهائية بينما اعتاد الناس من حوله أن ينظروا إلى القضايا نظرا يفضي إلى تبويبها وترتيبها وتحديد معالم كل واحدة منها والعمل على حلّها وفق ما يمليه عليهم النظر العقلي، فيثقل وعيه بالتساؤل وبالقلق، ويفضي به ذلك إلى النظر في المصدر والمآل، وليس المهم أن يجد الجواب، بل إن الأسئلة تلهب وعيه لأنها تأخذه باعادة النظر في معنى الوجود والموت، وفي القيم وما يترتب عليها في حياة الناس، وفي معنى أن تنقسم المخلوقات إلى ذكر وأنثى، وفي معنى المشاعر والعواطف والغرائز من حيث هي الأرض التي تنبجس منها حقيقة الإنسان، وتثقل وجوده وتوجه حياته ومصيره، وهي أسئلة يعجز العقل عن الاجابة عنها إجابة كافية شافية وإذا بالرومنطيقي في بحث لا يهدأ ولا يني، وهو بحث عن اللامحدود أو اللانهائي يأخذه إلى خوض مغامرة جديدة متجدّدة للبحث عن معنى هارب أبدا حتى لتبدو محاصرته أمرا مستحيلا أو يكاد، وكأنه قد أفلت خارج حدود الأفق الذي يسيّج الواقع ويغلقه . ولذلك نرى الوعي الرومنطيقي بعيدا عن المعرفة البيّنة الحدود الواضحة المعالم الساكنة، المنضبطة داخل أطر التقسيمات

---

*) عبارة نترجم بها : "Le surplus de sens"، وهي عبارة ترددت في مواضع أكثر من أن تحصى من كتاب : Gussdorf المذكور آنفا.

أو المسافات المعلومة بالقياس، إذ قد تحرّر الكون من قيود العقل ودخل مدارا جديدا هو مدار النفس والحلم والخيال والرؤيا وهو مدار يتجدد فيه إنشاء الكون وفق قوانين غير معروفة من قبل، لأنّها تنشأ في نفس صاحبها وتتلوّن وتتغيّر حسب ما يتمثل له في رؤاه وأحلامه عند ملاحقته ما يراه معنى الوجود، بعد أن رفض اعتبار أن يكون للوجود معنى واحد هو المعنى الذي قدمه العقل لما في ذلك من قصور دون استشفاف ما في الكون من أسرار، ومن وبقاء أسئلة كثيرة لا تلقى جوابا، وبعد أن أيقن أن حقيقة الإنسان لا يمكن اختزالها في مجموعة من المعطيات يتسنى ردها إلى ما في المفهوم أو النظرية من وحدة وتجانس : فلو نظرنا إلى الإنسان في بعده الفيزيولوجي وفي بعده النفسي لكان حديثنا عن كل واحد منهما بلغة تختلف بالكلية عن اللغة التي نتحدث بها عن البعد الآخر، وفي ذلك ما فيه من الحجة على صعوبة الحديث عن ظاهرة متعددة الأبعاد وتحليلها تحليلا موحّدا يكشف حقيقتها، وفي ذلك ما فيه أيضا من الحجة على أن الأسئلة التي اعتاد العقل أن يطرحها أسئلة مبتسرة قاصرة، وعلى أنه لا بد من أن نأخذ أنفسنا بالبحث عن حقيقة الانسان وحقائق الكون وفق منهج غير المنهج العقلي الذي طغى على نظرنا وتساؤلنا، ولعلّ مطولة إيليا أبي ماضي الموسومة ب"الطلاسم[72]" تندرج في هذه السياق، وقد انتهى فيها- . بعد أن طرح عددا كبيرا من الأسئلة عن الإنسان والكون -إلى أن مثل تلك الأسئلة لا تفضي إلا إلى طريق مسدود، هو طريق اللامعنى أو المعنى المنقوص [مجزوء الرمل] :

إن فـــي صـــدري يـــا بحـــر لأســـرارا عجابـــا

نـــزل الـــستر عليهـــا وأنـــا كنـــت الحجابـــا

ولـــذا أزداد بعـــدا كلمـــا ازددت اقترابـــا

وأرانـــــي كلمــــا أوشــــكت أدري...

لـــــــــــــــــســـت أدري[73]

72) إيليا أبو ماضي، الجداول، ضمن : ديوان أبي ماضي، ص.ص. 191 – 214.

73) المصدر السابق، ص. 196.

ولا غرابة في أن يقول الشاعر انه كلما أوشك أن يدري وجد أنه ليس يدري، ذلك أن الرومنطيقي أقام نظرته إلى الوجود والانسان على غير ما شاع لهما : فاذا ما كان الناس يكتفون بما يمليه عليهم العقل من أشكال نظر تبدو للرومنطيقي أشكالا مبسطة يسهل ادراجها في أنساق عامة ذات مقتضيات تضبط ملامحها وترسم حدودها ولا تولي للخصوصيات من الأهمية إلاّ بقدر ما لا يفسد النسق ولا يشوش نظامه وترتيبه، فان الرومنطيقي يرى أن ذاته متعددة الأبعاد يصعب صهرها في بوتقة نظام ذي بعد واحد ، بسبب ما يسم وجودها من توتّر، وإذا ما انكشفت له هذه الحقيقة- التي تبدو كالبداهة وما هي كذلك - عرته الحيرة واستبد به القلق لأن اكتشاف هذه الحقيقة يعني أنه قد خصّ بما ليس لسائر الناس من رقة الإحساس، التي هي طريقه إلى إدراك ما في الوجود من" فائض المعنى" ووسيلته إلى الوقوف على حقائق كثيرة في الكون لم تتكشف للرؤية العقلية، لأنّها حقائق لا يمكن تحديد كميّاتها ولا ضبط مقاديرها ضبطا ماديا بسبب تجاوزها معايير الدقة التي أقامها العقل، ومن ثمّ كانت المفارقة التي بها يتسنى لنا فهم ما يبدو متناقضا في الرؤية الرومنطيقية، ونعني بهذا كيف ينقلب توهج الذات وتضخم الوعي بها حتى تغدو ذات الشاعر هي العالم بأسره أو الكون أجمع، إلى ما يشبه نقيضه، أي إلى قلق ممضّ وحيرة لافحة وتساؤل مقيم عن الذات ومعنى وجودها ومصدرها ومآلها وحقيقة الكون من حولها والقيم التي يمكن أن تسلّم بها وما يبدو لها من قوى متصارعة فيها إلى غير ذلك ممّا مثل مدارات التأمل والنظر لدى شعراء الرابطة القلمية - كما تمثل ذلك في شعر كثير من الرومنطيقيين سواهم .

ولعلّ الجواب الذي يسعفنا في سعينا إلى فهم تلك المفارقة وتجاوز ذلك التناقض يكمن في الانتباه إلى أن ما تحدثنا عنه من توهج الذات وتضخم الوعي بأهميتها ومنزلتها من الناس والوجود يؤدى إلى نتيجة حتمية هي أن تحويل مركز الكون يفضي إلى إزالة مركزه الأول، وتحويل الدائرة يفضي إلى خلق دائرة جديدة، فاذا ما تغيّرت مقاييس النظر والتقدير، وتبدّلت الأسس التي انبنت عليها العلاقة بالكون، تغيّر- حتما -مركز الثقل فيه، ولماّ كان الرومنطيقي يروم التوحد بالكون- جسما وروحا كان وعيه - كما أسلفنا القول - في انتشار حتى يعمّ الكون، وهو في توقه إلى تحقيق ذلك، يزداد بعدا عن المركز إذ لم يعد يعترض سبيله حاجز

خارجي يعوق انتشاره وهو في ابتعاده عن مركزه ذاك، ولذلك نراه بابتعاده عن المركز ابتعادا وانتشاره انتشارا يصل إلى فقدان توازنه، بل إلى إضاعة هويته الخاصّة في توقه إلى التوحد والاندماج بالوحدة الغامضة العجيبة التي تحرّك الكون فاذا به يفقد القدرة على التحكم في حياته وقد صارت تفلت عن رقابته بين الحين والحين لأنه لا يكتشف منها إلاّ أشتاتا نزرة وجوانب ضئيلة لا تنجلى له دلالاتها دون أن يشوبها لبس وهي إلى ذلك في تغيّر لا ينقطع حبله، ولذا نرى الرومنطيقيين يعكفون على كتابة يومياتهم ومذكراتهم حينا أويتأملون ذواتهم ويصوغون ما ينتج عن ذلك التأمل شعرا حينا آخر غرضهم من ذلك أن يدوّنوا– كما كان يفعل بعض القساوسة من قبل -ما يعتري نفوسهم من حالات وما يخطر بخيالهم من رؤى وما يخامر أحلامهم من خواطر تجلو لهم حقائق ذواتهم وحقائق الكون من حولهم، وكأنهم بذلك يرصدون تقلّب أحوالهم الباطنة وتبدل أطوارهم النفسية أو كأنهم يتلمسون معالم طريق تهديهم إلى الحقائق الكلية التي اعتاضوا بها عن حقائق الناس وقد بدت لهم أوهاما وبرقا خلّبا، وكأنهم في ذلك متأثرون خطى جان جاك روسو J.J. Rousseau (1712-1778) في دعوته إلى التأمل العميق في النفس وتتبع مختلف حالاتها تتبعا دقيقا يمكّن من اكتشاف ما احتجب عن الأنظار وعن سائر الحواسّ، بل وعن العقل أيضا: " لا بد من الحرص على انجاز ذلك وفق منهج دقيق ونظام صارم حتى يتحقق ما نرجوه منه من الفوز (...) بل إني أخضِع نفسي لذلك- بوجه من الوجوه -كما يُخضع العالم الفيزيائي الهواء عند نظره فيه ليعلم حالته كل يوم، فأعرض روحي على مقياس الضغط (...) غير أني أكتفي بتدوين نتائج ذلك دون أن أسعى إلى تحويلها إلى نسق ثابت [74].

تلك– إذن - بعض الأسباب التي تفسّر لنا كيف يفضي الشعور بالقطيعة مع العالم المحيط بالشاعر إلى إحساس حادّ بالغربة ينكشف عن شعور بتوهج الذات وعن وعي بتضخمها وانقلابها إلى مركز الدائرة والدائرة في الوقت نفسه كما ينكشف عن فقدانها توازنها نتيجة تغيّر مركز الثقل في الكون، وما يتبع ذلك من

(74 J.J. Rousseau, Rêveries du Promeneur solitaire, (1ère Rêverie) cité par Gusdorf, l'homme romantique, Op. Cit. p.101.

تزعزع المراجع التي كانت تمثّل أساس المعنى وأساس القيم والمفاهيم، وما من شك -عندئذ -في أن تغيّر زاوية النظر يؤدي إلى الإعراض عن القيم والمفاهيم التي انبنت على أساس نظري مخالف ، غير أن هذا الإعراض عنها لا يعني البتة استبدالها بقيم واضحة المعالم ومفاهيم مكتملة الملامح، بل إن البحث عن البديل على أسس نظرية غير تلك التي أقام عليها الناس أعرافهم ونظرهم إلى الكون، سيكون مشغل نفس الشاعر يحملها على التساؤل عن هويتها وعن مصدرها ومآلها ومنزلتها من الكون كما يحملها على البحث عن معنى الوجود الحق في رفضها ما توصلت إليه الحواس والنظر العقلي من نتائج في تفسير الكون ومنزلة الانسان منه وفي إدراك حقائقه الجوهرية، فإذا استعصى عليها ذلك الادراك لاذت بالصمت وجدّت في السّير على طريق المعنى تروم كشف ما تحجب عنها منه، وأطالت التأمل عسى أن تتضح لها معالمه، وأنى ذلك ، وللحلم سلطته وللحساسية (أو رقّة الإحساس) نفوذها، وما ذكرنا الحلم ورقة الإحساس- والخيال أيضا -إلاّ لأن كل ذلك مما يجعل بحث الرومنطيقي بحثا فرديّا- إذ قد تنكّر للأنساق العقلية المستتبة وللمواصفات السائدة -ولكنه في فرديته تلك يتوق إلى رفع بحثه ونظره إلى مستوى المطلق ، حتى يتمكن من استبدال تلك الأنساق المعروفة مسبقا بأنساق أخرى يبتدعها على غير مثال، فتزداد بذلك حيرته ويطوّح به الشك ويستبد به القلق فيأخذه التأمل إلى مدارات التساؤل عن معنى الحياة والموت والخلود وعن كنه النفس وجوهرها وعن القلب والعقل وعن الجسد والروح إلى غير ذلك من القضايا التي سنفصّل القول فيها في ما يأتي من هذا البحث .

غير أنه يحسن بنا- قبل الخوض في هذا الباب، باب التأمل والنظر في ما استتب في وعي الناس من القيم والحقائق، والتساؤل عن مدى كفاءتها وكفايتها في إدراك كنه الانسان ومنزلته من الكون والتعبير عمّا يخالج النفس من القلق والحيرة يدوران في فلك البحث الدؤوب عن معنى الوجود -أن نشير إلى أننا لم نكن لنتناول هذه القضية بالدرس لو لا ما وقفنا عليه من" خصوصيّة "لدى شعراء الرابطة القلمية عند تعرّضهم لهذه المعاني، وهي في جانب مهمّ منها معان وأغراض قال فيها الشعراء وأفاضوا منذ الجاهلية - وإن كان ذلك في سياق أغراض أخرى يأخذ الحديث الشاعر فيها إلى معان متّصلة ب"الحكمة "والنظر في الحياة والموت

والتساؤل عن الوجود ومنزلة الانسان منه، على ما أجمل القول فيه المستشرق الفرنسي ريجيس بلاشير في كتابه : تاريخ الأدب العربي[75]، وقد أكد أن بعض الشعراء، منذ الجاهلية كانوا يميلون إلى" ترصيع "قصائدهم بأمثال وحكم- وإن لم تكن تعكس مشغلا ما ورائيا حقا، فإنها كانت تعرض لذكر" الدهر "أو" الأيام" من حيث ما لهما من الدلالة على فعل الزمن في الانسان أوعلى الخوف من مصير يصعب التكهن بأسراره، يعتمد الشاعر في ذلك التجربة الجمعية حينا والتجربة الفردية حينا آخر، دون أن يرقى ذلك إلى ما قد نسميه رؤية للكون أوفلسفة في الوجود، وقد تواصل هذا النهج في الشعر العربي فيما عُرف في الفترات اللاحقة بشعر التأمل والزهد، مندرجا في أغراض أخرى حينا مستقلا بذاته أحيانا، ولكن المنطلق في كل ذلك، كان في الغالب منطلقا دينيّا ينشأ التساؤل فيه من النظر في المعاد والمعاش وفي صلة أحدهما بالآخر من الوجهة الدينيّة في إطار لا يخرق حدود الإيمان بالله وإن كان لا يخلو من نظر مبعثه بعض القلق ينتاب الشاعر إذا ما خلص إلى نفسه يفكر في مصيرها ويعمل على سبر بعض أغوارها، آملا -من وراء ذلك - في أن يتوصل إلى فهم مصيره واحتمال ما قُسم له فيه، راجيا أن يحقق – من خلال إصلاح معاشه، صلاح آخرته ومعاده، وقد داخله بعض القلق في زمن تزعزع فيه يقين كان يبدو مستتبّا يبعث الطمأنينة في النفوس [76].

ولعله يحسن أيضا أن نضيف أن شعراء الرابطة القلمية - وإن ابتعدوا عن النظر في قضية المعاد من منطلق ديني وأوغلوا في التسآل على أساس لا يستند إلى المنظور الديني إلاّ قليلا فإنهم لم يكونوا من الملحدين ولا من المتنكّرين للدين، ولكن إشاراتنا إلى أن شعرهم في هذا الباب لم يكن قائما على أساس ديني فحسب، تهدف إلى بيان أن ما كان يقودهم في نظرهم ذاك إنما هو البعد الرومنطيقي في

---

75) Régis Blachère, Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du XV siècle de J.C ; T.2, Paris, Libraire d'Amérique et d'Orient, Adrien-Maisonneuve, 1964, p.p. 398-405 (Thème sapientiaux et religieux).

76) انظر تحليلا ضافيا عميقا لمختلف هذه الجوانب في :

Mohamed Abdesselem, Le thème de la mort dans la poésie arabe (des origines à la fin du III/IX siécle), Tunis, Publications de l'Université de Tunis ; 1997, (surtout : pp 284 - 303).

المرتبة الأولى، وهو البعد الذي أملى عليهم أن يعتنوا بالنفس في مختلف أطوارها وتقلّب حالها وتسجيل ما يعروها من الأحاسيس والمشاعر المتباينة دون إقصاء ولا استثناء، بعيدا عمّا ظن الناس أنّه من الحقائق التي يطمئن إليها الانسان وقد هداه إليها العقل معتمدا في ذلك بعض الحواس ومتّبعا ما قد شاع لديه منذ أمد بعيد من منهج أساسه التصنيف والتبويب والتقسيم والتفريع، وهو منهج يؤدي- حتما -إلى اعتبار أمور عديدة من باب" الشواذ "لأنها لا تدخل في فرع من فروع نظره، أولأنها تستعصى على" الانصهار "في قوالبه، وهو منهج بعيد عن أن يعتبر أن "الحياة جوهر عجيب لا يتجزأ ولا يتحلل، ويستحيل إدراك بعضه إلاّ بادراك كله، وجليّ أن ما لا ندركه لا ندرك الغاية منه، وإذا ما حاولنا تقسيمه إلى أصول وفروع وحددنا غاية هذا الأصل وذاك الفرع فما نحن إلاّ خادعون أنفسنا[77]،فما من شك -إذن -في أن دحض أوهام الناس في كفاية المعرفة العقلية وفي كفاءتها أيضا، بسبب تعقّد الحياة وتشعب مظاهرها وبسبب استحالة أن نردّ ذلك إلى " أصناف " معقلنة وأبواب منظمة على أساس منطقي لا غير، قد كان من أهم العوامل الكامنة وراء ما شاع في شعر الرومنطيقيين بوجه عام، وفي شعر جماعة الرابطة بوجه خاصّ من تساؤل عن" معنى الحياة والموت"، وعن كنه النفس وأطوارها وعن منزلة الحلم والعاطفة والخيال ورقة الإحساس وتفرّد المشاعر وغير ذلك ممّا يمكن اختزاله في البحث عن طريق المعرفة الحق، حتى نقف على سرّ" الحقيقة الهاربة " التي قصر دونها العقل فوجب أن يقودنا القلب والحدس إلى سبيلها ووجب أن نغوص في النفس نستهديها لتجلو لنا ما غمُض لا على أساس من التجزئة المخلّة، بل على أساس من الشمول يستكشف المناطق القصية المظلمة والتخوم التي لم يبلغها العقل ولا أدرك ما لها من الدلالة على حقيقة الانسان وحقيقة الوجود أجمع، ذلك أن حياة الانسان وتجاربه- في تنوعها واختلافها وثرائها - تأبى أن تصاغ في قوالب جاهزة تنفي ما لبعضها من الخصوصية والتميّز، وتقتل ما في بعضها الآخر كل ما يخرج عن النواميس المسيّرة لتلك القوالب، حتى ينقلب منهج النظر رأسا على عقب ويخضع الواقع لشروط استنّها العقل واعتبرها أساس التقدير ، فعمل

77) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل، غاية الحياة، ص. 185.

على أن يستبعد كل ما لا ينخرط فيها، فزادت القطيعة بين الرومنطيقي ومن حوله حدة، وازداد تساؤله عن جدوى ما استتب من الأعراف إلحاحا، واستفحل تنكره لما اعتاده الناس من نبذ كل ما بدا لهم على غير ما ألفوا، وردّد قول فيكتور هيقو Victor Hugo (1802-1885) : "كيف يحق لك أن تقول لأمر واقع" : إليك عني"!، أ لأنه بدا لك غريبا، فاستخلصت أنه غير موجود (...)ولكن كل علم في أول أمره غريب (...)ولعل علم اليوم يبدو على غاية من الغرابة في نظر العلم القديم، ولعلّ بطليموس يرى نيوتن مجنونا [78]"ولعلّ هذا الشاهد الذي سقنا من كلام هوغو دليل آخر على ما ذهبنا إليه من تأكيد أن الرؤية الرومنطيقية تنطلق من اعتقاد راسخ بأن تجربة الانسان في تشعبها وعمقها تمثل حقيقة ليس في قدرة العقل والعلم أن يحيطا بها فكان مطلبها الأول ومسعاها الأسنى أن تعمل على توسيع النظر في تجربة الانسان في الحياة خارج حدود النظر العلمي الضيّقة، وأن تعمل على إدراك حقيقة الوجود ومنزلة الانسان منه، بعيدا عمّا شاع في مذهب الناس، ولكنّ ذلك ليس يسيرا بسبب ما في الطريق من منعرجات وعقبات ومجاهل تبعث في النفس شكّا مبرّحا وتغرس في القلب حيرة حارقة ويعصف بالشاعر القلق فيحمله طورا إلى شبه يقين بأننا "قاصرون عن الاحاطة بالحياة الشاملة، وعن إدراك النواميس التي تربطنا بها، فأنّى لنا أن ندرك غايتنا منها وغايتها منا؟[79] بل يصل به الأمر إلى الاقرار صراحة ببعض العجز عن إدراك ذلك ، وإلى التسليم بأن" كل بحث في " غاية الحياة،- سواء أ أخذنا الحياة بمعناها الشامل أم بمعناها المحصور ، قاصدين الحياة البشرية الأرضية فقط -ليس سوى تكهّن وتخمين[80] "

ولكن ذلك القلق يهدأ طورا آخر إذا ما بدت للشاعر- من خلال حلمه وحدسه وتشوّفه ورؤاه -بشائر الفوز بذلك المعنى الحق الذي جهد الانسان في طلبه منذ طفولته الأولى على الأرض من خلال سعي لم يهدأ يوما ولا أصابه الوهن لما

---

78) Victor Hugo, Contemplation suprême, texte rédigé vers 1863 – 1864 ; Œuvres complètes, Paris, Club français du livre, T.12 ; 1969, pp. 116-117 cité par Gusdorf, l'homme romantique, Op. cit. p.179.

79) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل، غاية الحياة، ص. 185.

80) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

رُكب فيه من طاقة خفية لا تفنى وإن خفتت، ولا تنطفئ وإن خبت، حتى غدت "سلاحا لا تحطمه العناصر ولا يفله الموت، وهل ذلك السلاح إلاّ قوى كامنة فيه هي أشد وأمتن وأبقى من قواه الحيوانية؟ [إنها] قوى الروح غير الفانية،] (...) إنها القوى التي ترفعنا فوق الحيوانية وترينا في دياجير الظلمة وميض أنوار تحبب إلينا الحياة وتذكي في داخلنا شرارة أمل بأن لا بد أن ندرك يوما ما نحن طالبون، إي، هي قوى الروح تسيّرنا على غير معرفة منا ونشعر بها إنما لا ندركها بعد، لذلك نبحث عنها حتى إذا ما وجدناها وجدنا أنفسنا فعرفنا إذ ذاك منزلتنا من الكون وسرنا معه لا ضدّه لنتمّ به ويتمّ بنا " (81).

فلا عجب- عندئذ -من أن نرى التساؤل والقلق والشك والحيرة تلازم الشاعر وقد انقطعت به السبل إلى يقين يقيم عليه منزلته من الكون بعد أن اعترض على يقين الناس وأعرض عنه، بسبب ما يرى لنفسه من الأبعاد التي يقصر العقل والأعراف والمواضعات دون إدراكها والإحاطة بها وهي أبعاد تجعله متفرّدا لا يمكن إدراجه في نسق يذهب بخصوصيته وتفرّده، ولكن تفرّده ليس أمرا ناجزا وخصوصيته ليست موضع إجماع بين الناس - لارتكازها على أسس من النظر لا يسلّمون بما تنادي به من نفي التناقض بين الروح والجسد أو العقل والعاطفة وفي ذلك ما يقيم وجود الرومنطيقي على ضرب من التوتّر لا يهدأ التسآل فيه وقد غدا ملابسا الشاعر في مختلف أطواره، بل غدا سمة الشاعر الأولى، على ما نراه في بعض نصوص أبي ماضي، وقد سألته صاحبته (أو نفسه) عن هويته حين أعياها أن تقف على حقيقة أمره، [كامل] :

من أنت يا هذا؟ فقلت لها : أنا	كالكهرباء أرى خفيّا ظاهرا
قالت : لعمرك زدت نفسي ضلّة	ما كان ضرّك لو وصفت الشاعرا

* * *

فأجبتها: هو من يسائل نفسه	عن نفسه في صبحه ومسائه
والعين سرّ سهادها ورقادها	والقلب سرّ قنوطه ورجائه

---

81) المصدر نفسه، فصل : محور الأدب، ص.ص. 2425- وهذا الفصل هو "المقدمة" التي كتبها نعيمة فصدّر بها مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921، انظر ص. 16.

فيحــار بــين مجيئــه وذهابــه ويحــار بــين أمامــه وورائــه
ويرى أفــول الــنجم قبــل أفولــه ويرى فناء الــشيء قبــل فنائــه
إن نام لم ترقــد هــواجس روحــه (...)وإذا استفاق رأيته كالتائــه[82]

والحق أن نص أبي ماضي هذا ليس النص الوحيد من بين نصوص شعراء الرابطة القلمية في تناول هذا التساؤل الملحّ وقد غدا ملازما الشاعر، لا يبرحه في يقظة ولا في نوم، ولو أردنا استعراضها جميعها لطال بنا المقام، ولكننا نكتفي -تمثيلا -بالاشارة إلى قصيدة كتبها نعيمة بعنوان: " الهمّ "وأقامها على شكل دائري توحي بالعود على بدء، فبدأ بدفن ما يؤرقه من الهمّ صباحا، وظن أنه أدرك غبطة الروح تبعث في القلب انشراحا وقد انقشع عنه ضباب الشك، ولكنّ سرعان ما عاود نفسه ما جهدت في إبعاده عنها : [مجتث] :

مــــضى النهـــــار ولمّـــــا مــــدّ الظـــــلام خيامــــــه
أتـــــاني القلـــــب يــــــشكو والخـــــوف يملـــــي كلامــــه
يــــــشكو وفــــــي ناظريــــــه للهــــمّ ألــــف علامــــــه[83]

ولعلّ ما نراه من تردّد هذا المعنى في شعر جماعة الرابطة دليل على أنهم - في اعتراضهم على الشائع المستتب من القيم والرؤى - لم يتوصلوا إلى يقين يبرّدون به تأجج الحيرة في نفوسهم ، ويقطعون به حبل الشك للوقوف على حقيقة الوجود، وأنّى لهم ذلك ولم يمسكوا بعد بناصية ذلك المعنى الهارب أبدا، يلاحقونه ويظنون أن قد أدركوه فاذا هو يلعب بهم ، ذلك أن" معنى الكون ماثل في فكرنا مفارق له في الآن نفسه، لأن فكرنا محدود يكتفي باشارات من العلم متقطعة، يعوزها الانسجام، أساسها ضروب من وميض الحدس قد يدرك بعض الحقيقة عرضا، إذ الحقيقة الكلية سرعان ما تحتجب عن أنظارنا (...)وتمتنع عن الادراك

82) ايليا أو ماضي، الديوان، قصيد : الشاعر، ص.ص. 414415-.

83) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص. 93، وانظر أيضا : نسيب عريضة، على طريق إرم، ضمن ديوانه : الأرواح الحائرة، وخاصّة : أوّل الطريق ص. 179181-.

الكلي امتناعا مطلقا[84]" فيظل الشاعر وقد أوغل بعيدا في مساءلة نفسه والكون من حوله، في سعيه إلى أن تتضح له الرؤية فيقدر على تحديد منزلته من الوجود وتحديد منزلة الانسان في تردده بين المحدود والمطلق، أو بين الماثل والمفارق، وقد رأى أنه" يجيء من حيث لا يدري ويمضي إلى حيث لا يدري، يحلّ هذه الأرض ردحا من الزمن فيبهره جلال ما يرى ويسحره جمال ما يسمع، فوقه نجوم لا تعدّ وحوله فضاء لا يُحد، وخلفه وأمامه حياة تتردّى في كل لحظة برداء، فصول تعقب فصولا وأجيال تلحق بأجيال، نهار تبتلعه ظلمة، وظلمة يمحوها نهار، ولادة وموت، وموت وولادة، وبين الولادة والموت أشواق لا تنطفئ حتى تلتهب، وآلام لا تكنّ حتى تهيج وسعادة لا تورق حتى تذوي، وعطش لا يرتوى حتى يعود، وجوع لا يطمئن حتى يثور[85]"، ويستمرّ به الحال على ذلك، بل إن بعض الشعراء -إذا رأى نفسه قد أصابتها سنة من النوم وغفلت عن تلك الوظيفة الأولى، وظيفة تطلب" الحقيقة" وإدراك سرّ الوجود، نبهها وأيقظها ودعاها إلى أن تهتك الحجب وتشق الأستار حتّى ينبجس نور اليقين [متقاربٍ] :

ألا استيقظي يا أشعة نفسي ولو لدقيقة
وشقي حجاب دياجير رمسي لألقى الحقيقة

ففيّ جمود عليّ يثور
وشك بغير انتظام يدور

(...) متى تنهضين نهوض القدير ليوم ابتداء
وتعلين فوق التقى والشرور وفوق الرجاء
فتنأى الشكوك ويطفو اليقين
وتخرق عمر الظلام العيون

---

84) G.Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p, 318.

85) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل، محور الأدب، ص.23، وهو النصّ الذي قدّم به نعيمة، مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921، انظر، ص. 15.

وتهتـــف روحـــي : كـــن ! فيكـــون
فيـــأتي صـــباح ويمـــضى مـــساء[86]

ولعلنا في غير حاجة إلى التذكير بأن الحقيقة التي ينشدها هذا الشاعر- أي اليقين الذي تهفو إليه نفسه - إنما هي حقيقة تختلف عمّا يظنه الناس كذلك، ويقين لا يجانس يقين الناس، إذ أن المنطلق الذي تبدأ منه رحلة البحث عن المعنى يتأسس على شبه اقتناع بأن ما بلغه الناس من الحقيقة وما أدركوه من المعنى ليس إلا سرابا، ويغمر هذا الاقتناع نفس الشاعر ويملأ أقطارها حتى يجد أنه غارق في سراب لا قبل له بالاحاطة بفائض المعنى الذي يملأ الكون حوله ويعجز هو عن إدراكه بالكلية من جهة، ويرفض الاكتفاء بما بلغه الناس من وهمه من جهة ثانية، فيعصف به القلق والشك وتطوّح به الحيرة وتغدو في نفسه كالمرض المقيم وهو جزء من" مرض العصر "المعروف لدى الرومنطيقيين، أوهو من باب ذلك المرض الذي تحدثت عنه جورج صاند George sand (1804-1876) فقالت : "إننا جميعا، نعاني ما حيينا - مرضا عضالا، وربما غدونا من ضحاياه إن لم نكن بعد كذلك (...) إن الشك مرض عصرنا، وهو مثل الكوليرا ، غير أن فيه (...) بشائر العافية النفسية والايمان، فالشك وليد النظر والتأمل وهو الابن الهزيل المريض المحموم الذي أنجبته أمّ قويّة هي الحريّة (...) وستأخذ الحرية ابنها المهزول بين يديها وترفعه نحو السّماء، نحو النور، فيصبح قويّا قوّتها، مؤمنا إيمانها " [87].

بيد أن الحرية التي تتحدث عنها جورج صاند في هذا المقام هي المرتبة التي يتوق الشاعر إلى بلوغها عبر ما يخامره من الشك وما يضطرم في نفسه من الحيرة تذكي شوقه إلى معانقة الحقائق المطلقة بما فيها من فائض المعنى، حتى يكون قادرا على تجاوز ما أقرّه العقل من" طروح "الحقيقة التي لا تنقع غلّته ولا تشفي فضوله

86) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : قبل التكوين، ص. 52.

87) George Sand : Préface de la seconde édition des Lettres d'un voyageur (1843), in Œuvres autobiogaphies, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, T. II, p. 648 ; cité par.Gusdorf, l'homme romantique, op, Cit. p.129.

ولا يطمئن إليها، ذلك أن أساسها المكين ضرب من الثنائية القائمة على تقابل أضداد يصعب أن نختزل الوجود في تقابلها، ويعسر أن نراها قادرة على الاحاطة بمعناه الكلّي المطلق، بل إن ما تحدثه من التشويش كفيل بأن يبعث الشاعر على الثورة عليها، وهي ثورة قد انتبه إليها نعيمة ورآها ماثلة في بعض آثار جبران، فعلّق عليها بقوله: " ثار [جبران] لأن فيه نفسا تحنّ إلى الجمال الكلّي الذي انبثقت منه وتعشقته في كل مظاهره، فهي لذلك تنقبض وتتغضن من كل ما فيه تشويش وتنافر وتناقض، ورأى التشويش والتنافر والتناقض في كثير وكثيرين حواليه فحار فيما إذا كان ينسحب من عالم ذاك شأنه أم يبقى في هذا العالم ويحاول كشف أسرار نفسه أمامه علّه يفتح عينيه ويرى[88]"ولسنا نعتقد إلاّ أن جبران قد اختار الحلّ الثاني، وأنه انطلق باحثا عما يساعده على أن يفتح عينيه ويرى، جريا على ما اعتاده الرومنطيقيون بوجه عام من سعي إلى انتهاج المسلك الموافق للنظام العام الذي تسير الطبيعة على هديه، بما هي قوة خفيّة ماثلة فينا مفارقة لنا في الآن ذاته، يحسّ الشاعر بايقاعها ونبضاتها ولكن دون ادعاء امتلاكها والسيطرة عليها، ويظل في ذلك التردّد حصيرا تتوس نفسه بين ما يرى الناس عليه من الوهم والتيه في" قفر المعنى "وما يتوق إليه هو من إدراك "المعنى الحق "بما فيه من فائض تصعب الاحاطة به، وقد آمن بأن معنى الحياة بعيد عن أن يكون في القيم التي تواضع الناس عليها ثم سجنوا أنفسهم داخلها، فأضاعوا حقائق كثيرة أضحت بعيدة المنال، بل بعيدة عن أن يُدرك السبيل إليها، وإذا ما سعى الشاعر إلى تعليل انحراف الانسان عن الطريق المفضية إلى معرفة كنه الاشياء وجوهر الوجود، أرجع ذلك إلى أنه" ارتضى الخضوع لشرائع قيّد بها نفسه على هذه الأرض" [وأكد أن] لا بد له ، إن شاء الفكاك من قيوده، من أن يحطّم العرف والشرائع والمواضعات والمفاهيم الضيقة، وبعبارة أخرى، لا بد له من تحطيم هذه الثنائية التي شطرت الوجود كله إلى خير وشر ونور وظلام وإيمان وكفر وسرور وحزن وسيادة وعبودية وعدل وظلم وقوة وضعف - ذلك كله سراب خادع، فالحقيقة الأزلية هي أن ليس هناك شيء من هذه الثنوية، بل هنالك وحدة شاملة، الانسان فيها إنسان دون

88) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل، عواصف العواصف، ص. 227.

أن ينطوي على صفات متناقضة ومسميات مزوّرة "[89]. ولكن، ما أعسر أن يقرّ الانسان بذلك وقد زاغ عن النهج الذي يوصله إلى الوقوف على الحقائق الجوهرية، وهو نهج يختلف عن المألوف، بايلائه القلب من المنزلة ما لم يكن له في المنظور العقلي المعتاد، ثم إنه نهج يجعل المرتبة الأولى، لما يصلنا عبر العاطفة والاحساس الباطني، لأن ما يصلنا من سبيلهما خالص خلوصا تاما من شوائب التشويه، كما أنه يستبدل النظر في ما هو خارجي على أساس من الاتساع والانتشار يروم الالمام بعناصر متباينة لا يربطها رابط أحيانا ولا يتعمقها غالبا، بالنظر في الباطن على أساس من العمق والكثافة منطلقا في ذلك من الايمان بأن النفس هي القادرة على توجيه الحياة وإرشادها في خضم ما يلحّ على الانسان من شك وما يعصف به من قلق على مصيره إلى ما تعتقده طريق النجاة .

وينبغي أن نشير مع هذا إلى أن طريق النجاة ليس واضح المعالم، ولا بيّن المسار إذ هو طريق رافض- من أول أمره - كل تنميط وكل تصنيف سابق ومردّ هذا الرفض إلى أن التنميط أو التصنيف إنما يستند إلى النظر العقلي ويعتمد المقولات المنطقية، ولو سعى الرومنطيقيون إلى التصنيف لعادوا إلى منهج رفضوه لقصوره عن الاحاطة بالمعنى المنشود، ولعل في هذا بعض التفسير لما نراه في شعر جماعة الرابطة القلمية، كما في شعر سائر الرومنطيقيين . من تساؤل وحيرة وقلق وشك، تعكس جميعها حالة نفس متوترة، وروح حائرة تنشد اليقين ولا تبلغ منه نقيرا، وينسدّ أمامها باب الجواب عن السؤال المقيم" : لماذا["متقارب] :

لمـــاذا نحـــبّ نـــضير الزهـــور	ولا نعـــشق الزهـــرة الذابلـــة
أعـــدلا نـــودّ الحيـــاة بهـــا	ونــنـــسى معانيهـــا الزائلـــة
(...) لمـــاذا نـــود ابتـــسام الثغـــور	ونعـــرض عـــن دمعـــة هاطلـــة
(...) لماذا الـــسفينة تطلـــب ريحـــا	ومـــن تحتهـــا أبحـــر طائلـــه
وفي القفر عطـــشى يريـــدون مـــاء	وريـــح الـــسموم بهـــم نازلـــة
لمـــاذا نحـــسّ لمـــاذا نحـــبّ	لمـــاذا نعـــيش بـــلا طائلـــة

89) إحسان عبّاس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص.ص. 41 – 42.

(...) لعمري وعمرك هــذي أمــور تحيّــــر ذا حجـــة عادلــــة
(...) فصمتا أيا من يلــوم الزمـــان ويــــشكو أفانينــــه الهائلــــة[90]

فلا عجب - إذن - من أن تظل الحيرة قائمة في نفس الشاعر، بادية في ما يكتب، وإذا ما شئنا أن نؤكد هذا الأمر ذكرنا أن نسيب عريضة قد وسم ديوانه الوحيد الذي جمع فيه شعره كله ب: "الأرواح الحائرة"، وذكرنا أيضا أن ميخائيل نعيمة حينما ترجم مذكرات الأرقش إلى اللغة الانجليزية سنة 1952 ونشره في السنة ذاتها لم يجد أفضل من تسميته بـــ "مذكرات روح هائمة" (Memories of a Vagrant Soul)" [91]، كما أنه لا يمكننا في هذا السياق الذي نحن فيه ألاّ نذكر مطوّلة أبي ماضـي: " الطلاسم"، إذ أنها دالّة من حيث عنوانها : فالطلاسم هي الخطوط المتداخلة الغريبة التي يستعملها بعض السحرة، وهي خطوط لا قبل للناس العاديين بقراءتها وفكّ رموزها والوقوف على أسرارها، وهي لذلك شبيهة- في تداخلها وغرابتها وغموضها - بحياة الانسان، ثم إن مطوّلة أبي ماضي دالة أيضا من حيث طولها وهو أمر يعكس قيام الحيرة وإلحاح التساؤل على نفس الشاعر الحاحا يأخذه إلى مجالات عديدة يستكنه سرها ويسائلها عساه يظفر بمكنون معناها، ولذلك كانت بدايتها- فيما نقدّر -تدور على السؤال عن المصدر الذي" جاء "منه الانسان مجزوء[الرمل] :

جئـــت لا أعلـــم مـــن أيـــن ولكنـــي أتيـــت
ولقـــد أبـــصرت قـــدامي طريقـــا فمـــشيت
وســـأبقى ســـائرا ان شـــئت هـــذا أم أبيـــت
كيـــف جئـــت كيـــف أبـــصرت طريقـــي
لـــــــــــــــــــــست أدري[92]

---

90) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : لماذا، ص.ص. 4644-.

91) نديم نعيمة Nadeem Naimy, Mikhail Naimy, An Introduction, Beyrout Université, Américain, 1967, p : 163.

92) إيليا أبو ماضي، الجداول، ص. 139.

ولا يتسع مجال الحديث لتناول هذا النص الشعري الطويل تناولا مفصّلا، ولكننا نكتفي بالإشارة إلى أن الشاعر قد أخذه السؤال فيه إلى معنى الحياة ومنزلة الإنسان منها وإلى معنى الحرية وحدودها وإلى الدين وجدواه في إدراك سر الوجود وإلى التساؤل عن الوحدة والجماعة وعن الحياة والموت وعن القيم التي استنّها الإنسان ونظم حياته على أساسها، غير أن الشاعر مهما قلب النظر- على أساس عقلي -انتهى إلى أنه" ليس يدري"، فتستمر حالة الشك فيه والقلق [مجزوء الرمل] :

إنني جئت وأمضي وأنا لا أعلم

أنا لغز وذهابي كمجيئي طلسم[93]

فإذا انقطعت به السبل إلى إدراك ماهيته ومنزلته وعجز عقله عن فهم معنى وجوده وأصله ومآله، انبعث فيه التمني يستعيض به العقل عما قصر دونه ويزين به الوجود، بل يغرق في ذلك ويواصله حتى يستوي حبلا من الوهم يتعلق به الإنسان ويظن فيه نجاته، دون أن يفطن إلي أن ذلك الحبل يلتف حوله رويدا رويدا حتى يكتفه كتفا ويشل إرادته في تطلب المعرفة الحق، ويدفعه إلى المسير وفق ما اعتاده الناس ولا يسلم من ذلك إلا من كان ذا قدرة على الوعي بفعل التمني بالإنسان، فيسعى جاهدا إلى التخلص من ربقته [خفيف] :

نتمنى وفي التمني شقاء ... وتنادي يا ليت كانوا وكنّا

ونصلي في سرنا للأماني ... والأماني في الجهر يضحكن منا

(...) نتمنى وما التمني سوى مهماز ... دهر يحثنا للمسير

(...) فالأماني حبل نسير عليه ... فوق بحر الوجود كالبهلوان

والأماني يقرضن حبل الأماني ... كالثواني يقرضن حبل الثواني

(...) غير أني لا بد أبلغ يوما ... فيه أمسي حرا عديم التمني[94]

---

93) المصدر السابق، ص. 177.

94) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : حبل التمني، ص.ص. 2225-.

والحق أن علينا أن نأخذ كلام نعيمة وتأكيده في هذا البيت الأخير بأنه لا بد بالغ يوما تلك المرحلة، مرحلة التحرر والانعتاق من قيود التمني حتى تستكمل ذاته معناها، نأخذه على معنى المجاهدة النفسية في سبيل التخلص من هذا المظهر الذي يطبع إلى حد كبير حياة الإنسان العادي، وإذا كان الأمر كذلك، وهو في ما نقدر كذلك، كان تحرر الشاعر من طوق المنى محاولات دائبة في سبيل الانعتاق حتى يظفر الشاعر ببعض ما يرومه من معنى الوجود، وكان تحرره نتيجة سفر يلاحق فيه حقائق لا تلوح لناظريه إلا لتختفي واذا نفسه تائهة برحب الفضاء ديدنها التسآل لا يقر لها قرار ولا ترجع عما انتوت من بحث ممض عن الجواب يؤرقها أنها لم تجد في الشائع من الأفكار ما يشفي غليلها دون أن تدرك جوابا يكون لها من ذلك بديلا، فتزداد الحيرة ويدلهم الطريق بل قديمحي أحيانا من أمامه : [متقارب] :

وبــات المــسافر فــي حيــرة   بمعنــى الحيــاة وســر المنــون

ولـــم يهجـــع

أيــا جيــرة الحــي أيــن الطريــق   فــاني ضــللت عــن المنــزل

لقد كان لــي فــي حمــاكم رفيــق   مــن المهــد فــي الــزمن الأول

فغــضوا العيــون وفيهــا الــدموع   فحــار فــؤادي بتلــك العيــون

وفـــي الأدمـــع

وقــالوا رأينــا شــريدا يجــول   بعيدا عــن النــاس فــي معــزل

يبيــت الليــالي يــؤم الطلــول   ويبكــي علــى عهــده الأول

فقلنــا دعــوه عــراه جنــون   ومــرت ليــال وكــرت ســنون

ولـــم يرجـــع[95]

---

95) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيد : المسافر، ص.ص. 117 – 119. وانظر أيضا قصيد نسيب عريضة، المسافر، ضمن الأرواح الحائرة، ص.ص. 113115- وهو يدور على المعنى نفسه.

إن صورة التائه الشريد صورة يتردد ذكرها في شعر جماعة الرابطة القلمية كما يتردد في شعر سائر الرومنطيقيين (ونثرهم أيضا)، وهي صورة سعى هؤلاء وأولئك من خلالها إلى بيان أهمية الترحال نشدانا للمعرفة الحق في المنظومة الفكرية التي تهدي خطاهم وتسير مسعاهم، كما سعوا من خلالها إلى بيان أن الحيرة تتلبس بهم لأنهم لم يستطيعوا إدراك الهدف الذي يطلبون، فطفقوا يضربون في الأرض ويسعون جاهدين إلى الإمساك بتلك اللحظة الهاربة يحدوهم الأمل في الظفر بها ويرفضون في قرارة نفوسهم ما يخشون من فشل في ذلك، فتزداد الحيرةلديهم حدة وتزداد أرواحهم اضطرابا، وقد غادرت ما ألف الناس دون أن تدرك بديلا يمكن لها أن تطمئن إليه [مجزوء الكامل]

إني أراك كسائح في القفر ضـــل عـــن الطريـــق

يرجو صديقا في الفلاة وأين في القفـــر الـــصديق

يهوى البروق وضوءها ويخاف تخدعه البـــروق

بل أنت أعظم حيرة مـــن فـــارس تحـــت القتـــام

لا يستطيع الانتصار

ولا يطيق الانكسار[96]

فما من شك في أن صورة القفر- وهي صورة أخر ى مترددة في شعر جماعة الرابطة القلمية -صورة تزيد المأساة في نفس الشاعر عمقا، خاصة أنها مرتبطة بالوحدة من جهة كما هي مرتبطة بالضياع من جهة ثانية، وهي بذلك بعيدة عما شاع في بعض الشعر العربي من حديث عن وحدة الإنسان في الموت والوحشة التي يلقاها في القبر (وهي معان مترددة في الشعر الزهدي بوجه خاص)[97]، لأنّ

---

96) إيليا أبو ماضي، الجداول، قصيد : المساء ص.ص. 5758-.

97) انظر على سبيل المثال، ديوان ابي العتاهية، تحقيق شكري فيصل، دمشق 1384هـ- 1965/م، في مواضع أكثر من أن نوردها جميعها في هذا الحيز الضيق، ونذكر تمثيلا، لا حصرا، الصفحات : 3، 31، 113، 321 إلخ.

وحدة الشاعر الرومنطيقي والوحشة التي تملأ نفسه ليس مأتاها" ما بعد الموت"، بل إن مصدرها الأول إنما هو بحثه عن معنى وجوده وتطلبه المنزلة التي يرى أنه بها حقيق فإذا هو- وإن كان بين الناس -وحيد لا صديق ولا أنيس، في رحلة لم يعتدها الناس ولا ألِفوا منعرجاتها، وإذا هو المرتحل الأبدي عبر طريق لا يلمّ بصواها ولا يعرف شعابها، فان لاح له نور خاطف كالبرق دفعه الأمل إلى الاعتقاد بأنه قد بلغ مرحلة أو ارتقى درجة في سلم المعرفة، وقعد به التردد والخوف عن ذلك الاعتقاد، فانكفأت نفسه المحبطة إلى شكها تجترّه وإلى حيرتها تذكيها، ريثما" يلقى الطريق " [مجزوء الرمل] :

نحن يا ابني عسكر قـــد تـــاه فـــي قفـــر ســـحيق

نرغب العـــود ولا نـــذكر مـــن أيـــن الطريـــق

فانتشرنا فـــي جهـــات القفـــر نـــستجلي الأثـــر

نسأل الشمس عـــن الـــدرب ونـــستفتي الحجـــر

(...) وســـنبقى فـــي انتقـــال وشـــقاء وعـــذاب

(...) ريثما نلقى منانا، ريثنا نلقـــى الطريـــق[98]

ولكن، هل يلقى الشاعر الرومنطيقي طريقه أبدا؟

2 - من خلال الضباب :

قد أضافت حيرة الشاعر إلى غربته غربة، فتضاعف شكه وتضاعف إحساسه بالضياع وألحت عليه صورة الوجود وقد تمثلت قفرا أعظم يروده بمفرده، يتفحص ما تداخل من مسالكه ويتفحص ما غمض من مساربه، لا هادي له فيه سوى ما يلتمع في نفسه من الحدس بين الحين والحين، أو ما يتراءى لروحه من الذكرى، ذكرى الزمن الأول، زمن طفولة الإنسان قبل أن يسلم قياده للعقل يذهب به في طريق من المعرفة انتهى إلى رتج، فزين ما ظنه من الحقائق وأقصى ما لم يتمكن

98) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : الطريق، ص. 46.

من إدراجه ضمن أصنافه وحكم عليه بالشذوذ وأنكر عليه أن يكون ذا أهمية في إدراك سر الحياة ومنزلة الإنسان منها، وحول النظر عن الإنسان إلى ما حوله مما يستجيب لنواميسه، فهال الرومنطيقي أن تنقلب أسس النظر، فدعا إل أن" نتعطف ولو بالتفاتة على هذا الحيوان" المستحدث من جماد [هذا] الذي كان ولا يزال سر الأسرار ولغز الألغاز[99]، التفاتة لا على ما درج عليه الناس من سعي وفق النظر العقلي، بل التفاتة تغوص إلى أعماق نفسه تستجلي غوامضها وتستكنه أسرارها وتسعى إلى فك رموزها وإدراك ألغازها، وهي التفاتة لن يكون الشاعر فيها إلا وحيدا، يجوب تلك الأرجاء والشوق يبرح به، والأمل يدفعه والخوف يبعث في نفسه الشك في بلوغ ما يصبو إليه، ولكن الإيمان بسداد المنهج والتأميل في أن يجني من رحلته تلك ما لم يقدر سائر الناس على الفوز به، يظلان أقوى في نفسه من التردد، ولعل في ذلك ما يفسر ما نراه لدى شعراء الرابطة القلمية من الحاح على مواصلة ارتياد المجاهل وتقحم القفار رغم ما يلقونه في ذلك من العنت والعناء [مجتث] :

وسرت في القفر وحدي	وفوق ظهري صليبي
مستهديا بنجوم	ليست تراها عيوني
والنفس تطلب شيئا	وراء شأو اليقين
سيري، ولو كنت نفسي	على ضلال مبين
فأي فضل لركب	على الطريق الأمين
(...)كل الدروب تؤدي	إلى سبيل جديد
إنا وإياك ركب	على طريق الخلود
وأنت ظعني وحملي	وقائدي ودليلي
(...) فاستمهلي السير حينا	وخففي حمل ظهري
قفي لنرقب آلا	يلوح في قفر صدري[100]

---

99) ميخائيل نعيمة، مقدمة مجموعة الرابطة القلمية، لسنة 1921 ص 19.

100) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، القسم الرابع من قصيد : على طريق إرم، وهو قسم بعنوان : في القفر الأعظم، ص.ص. 186 – 188.

إنها الرحلة - إذن - في تطلب" الجديد "وقد أعرض الشاعر عما توصل إليه العقل من نتائج ظن أنه أدرك بها جواهر الأمور وحقائقها، في حين أنه لم يهتد إلا إلى ظاهرها ووقف عاجزا كسيحا لم يستطع إلى بلوغ باطنها سبيلا، فحول النظر إلى ما تقدر طاقته على الإلمام به وأغفل ما سوى ذلك، وإذا بالشاعر يجد نفسه مدفوعا- وقد بات مؤمنا بقصور العقل عن أن يهديه إلى تلك الجواهر -إلى رحلة في غياهب المجهول يستجلي معالمه ويعمل على كشف مكنونه، لا هادي له في ذلك سوى حدسه، ولا دليل له سوى نفسه بما فيها من" نجوم ليست تراها عيونه"، فيركب في ذلك كل مركب صعب محفوف بالمخاطر إذ لا فضل لركب يتوخى "الطريق الأمين"، ذلك أن رحلته ستوقفه عل أسرار لا عهد له بها، فيزداد ولوعه بتلك الجدّة ويوغل في طريقها عساه يتمكن من الاحاطة بفائض المعنى الذي رآه يملأ الكون حوله ولا ينهض العقل بادراكه، دون أن يكون من شأنه التصنيف والتبويب والتقعيد، لما في ذلك من إلغاء كل خصوصية، وعند ذلك تكتسب رحلته البعد الذاتي الشخصي الذي حرص عليه الرومنطيقيون جميعا، وحجتهم في ذلك أن كل إنسان يتميّز من سائر البشر من حيث إحساسه بالحياة ويتميّز أيضا من حيث وعيه بالوجود تميّزا كثيرا ما غفل الناس عنه في خضم الميل الذي أنشئوا عليه، وهو ميل يحملهم- في نزوع شبه تلقائي -إلى الانصهار في المجموعة، فتذوب بذلك خصوصية كل واحد منهم، وتمحي طرافتها وتفقد- من ثمّ -أهميتها، وفي ذلك بعض تفسير للدعوة إلى التميّز والتفرّد، وقد" ولدتنا الطبيعة جميعا متمايزين بعضنا عن بعض حتى لا تجد وجهين ولا فكرين يشبه أحدهما الآخر تمام الشبه، فكلّ يحمل في ذاته علامات اختلافه عن غيره وتميّزه منه، فاذا ولدتنا الطبيعة على هذه الشاكلة من التمايز، فكيف يُعقل أن نموت نظائر وأشباها ؟[101] "، كما يمكننا أن نقول إن في ذلك تفسيرا لحديث نسيب عريضة عن تباين النتائج وجدّتها وطرافتها حينما يذكر أن" كل الدروب تؤدي إلى سبيل جديد" ، ولعلّ كل سبيل يكشف عن جزء من الحقيقة، حقيقة الانسان وحقيقة الوجود كل منهما في حدّ ذاتها أوفي علاقة احداهما

---

101) Edward Young (1683-1765), Conjecteures on original composition (1759) ; in : The works of the Rerverend Dr. Edward Young, Edinburgh, 1770, Vol IV, p 274, cité par George Gusdorf, l'homme romantique, op.cit, p.43.

بالأخرى، على أمل أن تمضي الحياة بالانسان في اتجاه الكشف عن أسرارها وامتلاك مفتاح ألغازها، ولكن ما إن ينطلق الشاعر في هذه الرحلة التي تأخذه بعيدا عمّا استقرّ في أذهان الناس فصار كالبديهيات والمسلّمات لا سبيل إلى وضعها موضع تساؤل ، حتّى يتبيّن أن العقبة الأولى التي تقف في طريقه إنما هي الحيرة أمام الحياة نفسها وهي تسلك به طرقا منعرجة حينا متداخلة أحيانا، منعطفة من نور مبين إلى ظلمة معتمة دون أن تراعي حدود هذه ولا حدود ذاك، ودون أن توقفها عراقيل تبدو في الظاهر قائمة في طريقها معطلة مسيرها فترى الشاعر، وقد جعل ديدنه الغوص في المجاهل والإبعاد فيها عساه يستكنه ما اتشح بالأسرار واحتجب وراء الالغاز، يسعى جاهدا إلى توضيح علاقته بالكون وتبيّن منزلته من سيرورته، و منطلقه في ذلك الايمان بأن منزلة الانسان منزلة عليا (ويفسّر لنا هذا الايمان ما نراه لدى شعراء الرابطة ولدى سائر الرومنطيقيين من تشبيه الشاعر- والانسان كما يرونه -بالملائكة حينا وبالانبياء حينا آخر، كما يفسّر لنا ما نجده في شعرهم من حديث مع الله يبثونه شكواهم ونجواهم، وما يتردد من حديث عن الرؤيا الخ...) ولما كانت منزلة الانسان عندهم على ما بيّنا، كان لزاما على الشاعر أن يوجه طاقته إلى سبر أغوار تلك المناطق القصية والإيغال فيها إيغالا يصل به إلى التخوم الفاصلة بين المحدود واللامحدود، أو بين ما ينتهي وما لا نهاية له، تهديه في ذلك روحه وقلبه بما لهما من قدرة على توجيه خطاه، وبما فيهما من ظمأ إلى المعرفة لا يرتوي، ولكن دون أن يكون لما يبلغان من معرفة سمة الوثوق ولا طابع العلم الدقيق المضبوط ، ولذلك نرى الرومنطيقيين يلحّون على هذا الجانب ، جانب مساءلة الكون والحياة عن أسرارهما، والابحار في لجج النفس العميقة أمل الكشف عن مكنونها وذلك عبر السعي إلى الوقوف على سرّ الأسرار، سرّ الوجود والكينونة والموت، ولن يكون ذلك ممكنا ما لم يرتحل الشاعر بحثا عن منابع ما للحقيقة الانسانية من الدلالات، وهي دلالات تظل في حدود الذات الانسانية لا تتجاوزها وإن بدا أحيانا أنها تتخطاها صُعُدا، وتتوق إلى اعتناق منزلة الله، أو الخالق، من خلال ما نراه في حديثهم من اقتناع بأن وعي الانسان (ونعني بالوعي هنا : الروح والقلب) هو النقطة التي تنصهر فيها الحقيقة وتجتمع من شتات الانفعالات والمشاعر والأحاسيس والاحلام والرؤى والحنين وغير ذلك ، ولكن

شريطة ألا يردّ ذلك الشتات إلى نظرية منسجمة على أساس قانون منطقي أو قاعدة رياضية، وما مردّ هذا الرفض الذي يتبينه الناظر في نصوص جماعة الرابطة القلمية كما يتبيّنه في نصوص سائر الرومنطيقيين إلاّ إلى ما ترسّخ في وعيهم من زلزال دكّ القيم التي كانت تسود مجتمعهم والحقائق التي كانت تقوم عليها الحياة، فأوقفهم ذلك على قصور هذه الحقائق وزيف تلك القيم و وإذا ما انعدم الإيمان بالقيم السائدة وتراجعت مصداقية الحقائق التي تفسّر الحياة على أساسها خلّف ذلك ضربا من الحيرة والشك تزداد حدّته بمقدار ازدياد الوعي به ، ولم يكن من الغريب أن يبلغ درجة من القلق على المصير أيضا .خاصّة أن معطيات الواقع اليومي تزيد مأساة الفرد عمقا حتى تداني الكفر بالحياة ونواميسها وقيمها، كيف لا وقد رأوها قائمة على النفاق واللامبالاة ساعية إلى نكران الفرد في وجوده حتى يغدو موته أفضل من حياته، على ما نرى ذلك في نصوص عديدة لعلّ أوضحها دلالة على هذا قصيد: " أخي "الذي كتبه نعيمة سنة 1917 [مجزوء الوافر] :

أخي من نحـــن؟ لا وطـــن ولا أهـــل ولا جـــار

إذا نمنـــا، إذاقمنـــا ردانـــا الخـــزي والعـــار

لقـــد خمـــت بنـــا الـــدنيا كمـــا خمّـــت بموتانـــا

فهات الـــرفش واتبعنـــي لنحفـــر خنـــدقا آخـــر

نواري فيه أحيانا ! (102)

ولسنا في حاجة إلى تأكيد العلاقة بين هذه النصوص الشعرية (والنصوص النثرية ممّا كتب جبران بوجه خاص) وبين مبعثها في نفوس أولئك الشعراء والدافع إليها: فالشك والحيرة والقلق وتراجع الايمان بان ما استقرّ من القيم كفيل بمساعدة الانسان على إدراك حقائق الوجود، أمور قد نتج عنها ذلك الميل الملحّ إلى القطيعة حينا وإلى التنكر حينا آخر بل وإلى الثورة الجامحة حينا ثالثا، وهي جميعها مواقف تعكس ما كان يعتمل في نفوس الرومنطيقيين من ضيق بما كانوا يعتقدونه من

102) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص. 15، وانظر أيضا تعليقه على هذا النص في : سبعون، المرحلة الثانية، ص.ص. 7071-.

التسلّط يأخذهم عنتا ويرهقهم عسفا، كما تعكس ما كانوا يدعون إليه من إقامة عالم جديد على أنقاض العالم الذي اهترأت قيمه وفسدت وقصُرت رؤاه عن بلوغ الحقائق الجوهرية، وهي دعوة تنطلق من مبدأ القطيعة الذي يعتبر أساس الموقف الرومنطيقي أوّلا، كما تنطلق من مبدإ الايمان بأن الحقائق النفسية الباطنية هي الحقائق الجوهرية الخالدة إذ لها الاولوية المطلقة والد يمومة التي لا يفعل فيها الزمن فعله، وفي ذلك بعض ما يفسّر قيام" المواكب "على صوتين يستعرض أحدهما القيم السائدة والحقائق المستقرّة لدى الناس ويتغنى الثاني بمطلق القيم وبالحقائق الجوهرية تغنّيا لا يدع مجالا للشك في أن جبران لم يكن ليرضى بالصوت الأوّل وفي أنه لم يدّخر جهدا في دحض ما يزيّنه بل انه يسعى إلى بيان أن الصوت الثاني هو القادر وحده على إرشادنا إلى ما نصبو إليه من سعادة تتحقق لنا بادراك سرّ الحياة وناموس الخلود، على ما سنبيّنه في الباب الرابع عند الحديث عن العالم المثالي الذي يروم الرومنطيقيون تأسيسه .

وليست" المواكب "فريدة في هذا الباب، فإن شئنا تتبع مثل هذا الموقف لدى جبران أخذنا الحديث بعيدا عن حدود الاقتصاد التي رسمنا له، ولكننا، نذكر مع ذلك -تمثيلا -بعض النصوص التي تزيد ما ذكرنا تأكيدا، منها: بحيرة النار[103] من الأجنحة المتكسّرة) أو يا بني أمي[104] أوالأضراس المسوسة [105] (وكلاهما من العواصف) وهي نصوص نقف فيها بجلاء على بحث لا يني عن كيفية من الوجود وطريقة من الحياة تمكّن الانسان من أن يحتل المنزلة التي يرى نفسه حقيقة بها حتى يبني العالم الأفضل الذي تسوده قيم لم يفسدها انحراف القرون عن الجوهر الحقّ ولا شابها مقياس العقل يقصي ما لا طاقة له على فهمه وإدراجه ضمن قوالبه الجاهزة، ذلك أن الانسان لا يمكن اختزالُ وجوده في مسلّمات - مهما يكن مصدرها وهدفها- ولا في أصناف - مهما تكن، لأن القوى التي تبث الحياة في الاحياء قوى باطنية، تخترقها النزوات والمنازع والمشاعر والعواطف والأحاسيس، وهي قوى

---

103) جبران خليل جبران، الأجنحة المتكسرة، ضمن : المجموعة الكاملة، ص.ص. 208-196.

104) جبران خليل جبران، العواصف، ضمن المجموعة الكاملة، ص.ص. 390392-.

105) المصدر السابق، ص.ص. 419421-.

تنتج عنها نتائج يصعب تحديد مقدماتها إذ أن الانسان كائن مشكل غامض متناقض من العبث السعي إلى اخضاع وجوده لأصناف معقلنة تكتفي بظواهر الأمور وتعجز عن إدراك خفاياها وغوامضها، وهذا الاعتقاد في حدّ ذاته باعث على القلق والشك والحيرة، لانَ الانسان يكتشف بعد أن تنكب السبل المطروقة وأنكر ما سلّم به الناس من الحقائق، أنّ عليه أن يجد لحياته معنى حتى لا يلفه اللامعنى وحتى لا يطوّح به العبث في مهاوي العدم، وأن عليه أن يتجاوز ظواهر الأمور التي أدركها النظر العقلي والحواس إلى بواطنها، ولكنّ رحلته تلك عسيرة مضنية، قد لا يجد فيها رفيقا ولا أنيسا، وقد لا تبلغ به المآل الذي يبتغي، ولذلك نرى التردّد والخوف يخالطان العزم والآمل، ولذلك أيضا ذهبنا إلى الالحاح على ما يسم وضع الشاعر الرومنطيقي من القلق وما يتخلل حديثه من التعبير عن الحيرة والشك من جهة وما يتردّد فيه أيضا من الدعوة إلى تأسيس معنى للوجود لا يمكن تأسيسه إلاّ بالانعتاق من بوتقة الرؤى السائدة من جهة أخرى (مخلّع البسيط] :

قم نتخذ للمنى جناحا	يطير من عالم الحدود
(...) نؤم خدر الرؤى ونحظى	بما حُرمناه في الوجود
(...) تهيم نفسي ولست أدرى	بحاصل أو بمستحيل
يا صاح قد حرت أين أمضي	والسبل ضلّت عن الضلول
فاستلمح البرق هل تراه	فانه أول السبيل
(...) يا قلب يا طائرا صغيرا	مضطربا في يد الحياه
يا ظامئا والدماء تجرى	منه ليروي بها سواه
تعال نختر لنا طريقا	نقفو بها الحلم في سُراه[106]

ولن يكون اختيار الطريق يسيرا، إذ أن الشاعر قد ظلت فيه، رغم محاولاته الدائبة وسعيه الذي لا يني، بقايا من" المواضعات "و"الاعراف"، تحمله على الشك

---

106) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : على طريق إرم، القسم الأول : أول الطريق، ص.ص. 180 – 181، انظر أيضا في القصيدة نفسها القسم الخامس : القيروان، ص.ص. 189 - 195، وانظر كذلك : إيليا أبو ماضي، الجداول، قصيد : الدمعة الخرساء، ص.ص. 178 – 184.

في قدرة المنى والرؤى على الوصول به إلى العالم الذي يتخطى"عالم الحدود "وينكشف له فيه سرّ الحياة ومعنى الوجود، كما تحمله في بعض الأحيان أيضا على الاعراض عن طريق" الرؤى "والخيال والمنى، خاصّة أنها طريق تدع الشاعر على ظمأ لا ينقع إلاّ ليشتد، وعلى شوق يتلظى ويزداد استعارا كلّما ازداد إيغالا في تلك الطريق، وازداد بعدا عن طريق الناس التي ألفوا، والحّ على نفسه تطلب المعنى وبلوغ" آخر الطريق "المزروع شكّا وسرابا وأوهاما عساه يصل إلى يقين يقارعها به ويصرعها ويعلن انتصاره، وأنّى له ذلك ومجاهل الطريق أكثر من أن يلمّ الشاعر بشعابها ومنعرجاتها، فيأخذ نفسه مع ذلك عبرها ويرحل بها رحلة لا تعرف التوقف ولا الكلل، يدفعها فيها ما يؤمل الشاعر من معرفة يبني عليها أسس عالم بديل، يستعيض به عن عالم الناس العاديين، غير أن طول الطريق وصعوبة إدراك خفايا النفس وبواطنها قد أدّيا إلى نتيجتين نراهما من الأهمية بمكان : أما الأولى، فتردّد معنى" الطريق "وما يتصل بذلك من الرحلة الدائمة والسفر المتواصل في شعر جماعة الرابطة بل وتخصيص قصائد يعمل الشاعر من خلالها على بيان ما في السفر من المشقة وما في الرحلة من الضنى وما يمازجهما من الشك والحيرة، كما فعل نعيمة في قصيد ، الطريق وفي قصيد : التائه[107] أو كما فعل نسيب عريضة في قصيد: " على الطريق "وفي مطوّلته المشهورة: " على طريق ارم[108]"، إلى جانب قصائد أخرى كثيرة تدور على" السفر "و"المسافر"، تصريحا حينا وتلميحا حينا آخر، ويكتسي هذا المعنى أهميته من جهة أنه يفتح بابا من القول الشعري لعله لم يكن على مثل هذا التواتر في الشعر العربي، خاصّة أن منطلق الحديث عن الترحال والسفر وما يخالط ذلك من أمل وخوف ليس منطلقا دينيّا، وفي ذلك ما فيه من تحويل نسق الخطاب الشعري عن المسار الشائع قبل هذه الفترة (وأثناءها أيضا لدى سائر الشعراء الذين لم يكونوا على نهج جماعة الرابطة القلمية ولا على رؤيتهم)، إذ أن القضية لم تعد- في نظر الشاعر - متصلة بالتأمل في المعاد في صلته بالمعاش ولا في بلوغ أحسن السبل إلى جعل أحدهما موائما للآخر في علاقة من التراشح، بل غدت الرحلة إيغالا في النفس وإبعادا في مجاهلها

107) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص.46، ثم ص.ص. 52 – 54.

108) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص.ص. 60 – 62 ثم 179 – 197.

يروم الشاعر من ذلك استكشاف بواطنها واستجلاء غوامضها وتبيّن نزواتها وأحلامها الدفينة والانصات إلى أصواتها الخفية، لما تتميز به نفسه - ونفس كل إنسان أيضا -من سائر النفوس، تميّزا لا يقرّه النظر العاديّ الذي دأب على التوقف عند المشترك وإبراز أهميته في بناء" منظومة "تنضوي تحت لوائها السمات العامّة، كما دأب على السعي إلى إهمال الخصوصيات المتفردة وإغفالها (والتغافل عنها أحيانا) لما تؤدي إليه من كسر الانساق التي تتدرج اندراجا عاديا في المنظومات، حتى صار كل ما لا يمكن ردّه إلى نسق عام، من باب" الشاذ "الذي "يحفظ ولا يقاس عليه"، فكان معنى" الطريق " و"الترحال "لذلك- فيما نقدّر- ذا دلالة كبيرة في الانعطاف بالشعر إلى" التعطف "على" الحيوان المستحدث من جماد"، في سياق تصوّر جديد للانسان أساسه التردّد بين الذاتي الخاص والمطلق العامّ تردّدا ينزع إلى مثال أسمى أو مثل أعلى أكثر من كونه ملتصقا بواقع تحكمه رؤى أدت بالانسان إلى ما أضحى عليه من ابتعاد عن فطرته الأولى، وإعراض عن صوت الحياة الحق.

أما النتيجة الثانية التي نراها باعثة على التوقف عندها والنظر فيها، فهي نتيجة على صلة بما أولاه شعراء الرابطة القلمية للنفس من الأهمية في سياق الحيرة والشك والقلق والتساؤل وإلحاح ذلك على الشاعر إلحاحا. حتى لكأنّ وظيفة الشاعر الأولى إنما هي تقليب النظر من منطلق نفسي حدسي عاطفي تقليبا هدفه الأسنى اختراق الحاجز السميك الذي يفصل الانسان عن إدراك معنى وجوده، ولما كان العقل عاجزا عن إدراك ذلك على ما بيّنا آنفا، فإن النفس هي الكفيلة بانجاز هذا المطمح عن طريق ما لم يتعود العقل أن يتوسل به من الرؤيا والخيال وغير ذلك، غير أنه ليس من اليسير التسليم بهذا المنهج، ولذلك كانت الحيرة وكان الشك وكان التساؤل، إذ أن السير في طريق تغلب المجاهل فيه المعالم، لا بد أن يبعث فيمن يسلكه بعض القلق، ولذلك طال الشك والتساؤل والحيرة حتى بلغ النفس ذاتها، وقد خرج النظر اليها عن سياق التصوّر الشائع القائم على أساس ديني يجعلها أمّارة بالسوء، إلى تصوّر يجعلها ربيبة الحياة، خالدة خلودها، غامضة غموضها عميقة عمقها أيضا، وفي ذلك بعض التفسير لما درج عليه شعراء الرابطة من تساؤل حول النفس: مأتاها ومصيرها وكنهها وجوهرها وطبيعتها وفعل الزمن فيها إلى

غير ذلك من المواضيع التي تعكس ما كان يتلجلج في صدر كل شاعر منهم من قلق أنشأه التأمل في الانسان ومنزلته من الكون، والنظر في النفس التي لم تقنع بما بلغه الناس من اليقين القائم على ما تراءى للعقل أنه كذلك و دون أن يكون لها يقين آخر تعارض به ما استقرّ في أذهان الناس ومن ثمّ كان هذا التردّد والشك والابحار في الأغوار السحيقة تطلّبا ليقين جديد ظلّ عصيّا عن الادراك وكان ما نجده من إلحاح السؤال لدى الشاعر وقد أضحى كالمنبتّ لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى ، إذ أعرض عن الشائع المستتب دون أن يبلغ ما يعوّض به ذلك الفراغ الذي أحدثه [مجزوء الكامل] :

يا نفس ما لك والانين	تتألمين وتؤلمين
عذبت قلبي بالحنين	وكتمته ما تقصدين
(...) يا نفس ما لك في اضطراب	كفريسة بين الذئاب
هلاّ رجعت إلى الصّواب	وبدلت ريبك باليقين
(...) أسلكت في قطر الخيال	دربا يقود إلى المحال
فحططت رحلك عند آل	يمتصّ ريّ الصادرين
(...) حتى إذا اشتد الأوام	والآل أسفر عن ركام
غيّبت رأسك كالنعام	في رمل قلبي تحفرين(109)

والحق أن المجال يضيق دون ذكر أبيات أخرى من نصّ نسيب عريضة هذا، وهو نص نراه على غاية من الأهميّة لأنّه لم يقصر مداره على ما يعرو النفس من الحيرة والشك والاضطراب والعجز عن بلوغ معنى يطمئن إليه، بل أداره أيضا على التساؤل عن مأتى هذه النفس وعن مآلها تساؤلا يدور في فلك نصوص أخرى معروفة لدى أصحابه من جماعة الرابطة مثل نصّ نعيمة : من أنت يا نفسي(110) أو نص ندره حداد : يا نفس(111) أو نص رشيد أيوب : النفس الهاربة (112)

---

109) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : يا نفس، ص.ص. 87 – 88.

110) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص.ص. 16 – 21.

111) ندرة حداد، أوراق الخريف، ص. 95.

112) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص.ص. 142 – 144.

وغيرها من النصوص التي يُبيّن تواترها أن هذه القضية قد كانت شائعة فيما كانوا يخوضون فيه، وأنها كانت من المواضيع التي تمثل جزءا مهمّا من المنظومة الفكرية التي أقاموا عليها رؤيتهم الانسان والكون، ويتأكد لنا ذلك من النظر في التاريخ الذي كتبت فيه هذه النصوص (وقد ذكر بعض الشعراء تواريخ نصوصهم الشعرية آخر القصائد)، فنجد أن نسيب عريضة بدأ منذ سنة 1915 يكتب في هذا الباب (قصيد : قبل التكوين)، وواصل سنة 1916 فكتب أيضا قصيد: على الطريق[113]، وقد كتب نعيمة قصيد" من أنت يا نفسي "في السنة الموالية (1917) على ما ذكره في ذيل النص، وقد ظل هذا الموضوع يشغلهم فيكتبون فيه ، ولئن لم نتمكن من تقدير التواريخ التي كتبت فيها سائر القصائد في هذا الباب فإن الثابت أن هذا الموضوع ظل يتردّد في شعرهم تصريحا حينا وتلميحا حينا آخر في قصائد هي أكثر من أن نستعرضها، ولكنّنا نكتفي مع ذلك بالإشارة إلى مطوّلة نسيب عريضة التي مرّ بنا ذكرها: " على طريق إرم"، وقد أثبت الشاعر أنّه نظمها سنة 1925.

ولا شك في أن تناول موضوع النفس بالتساؤل عن جوهرها ومصدرها ومآلها لا يمكن أن نفصله في حديثنا الذي نسعى إلى أن يكون حديثا ينطلق من الوقوف على النسق الفكري المؤسّس لرؤيتهم الانسان والكون (بل المؤسّس لرؤيتهم الشعرية أيضا على ما سنبيّنه في إبانه) قلت لا يمكن فصله عن قضية كانت مشغل الانسان عبر العصور وهي قضية الزمن وفعله في الانسان من جهة، وقضية الموت وما بعده من جهة ثانية وهما قضيّتان قد شغلتا حيّزا مهمّا من شعر جبران وصحبه في الرابطة القلمية .

ولعلّنا في غير حاجة إلى التذكير بأن الموقف من الحياة وتصوّرها على أساس مختلف عن الأساس الذي نجده شائعا بين الناس يؤدى حتما إلى النظر في الموت وإلى تصوّره على أساس مختلف عمّا شاع بين الناس أيضا، ذلك أن منطلقات الرؤية- فيما نقدّر -واحدة، وهي إلى ذلك شاملة، تسعى إلى تناول الانسان في مختلف أبعاده، وما الزمن وفعله والموت وما بعده سوى قضايا يكون النظر فيها

---

113) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص. 52 ثم ص.ص. 60 – 62.

بحسب المنطلق الفكري والرؤية والموقف ، ولعله من تحصيل الحاصل أن نقول إنه إذا اختلف النظر في الانسان وفي منزلته من الكون اختلف النظر أيضا في الملابسات الحافة به إجمالا .

فلئن كان من المسلمات أن نقول إن الموت خاتمة الحياة أو إنه إيذان بانحلال العقدة المكوّنة للهوية من حيث هي تجسيد ، فان النظر إلى الموت من وجهة من يعتبر الكائن البشري كالآلة الحيّة ليس الوعي فيها سوى جانب ثانوي، أوظاهرة عارضة فيها، يؤدي إلى القول بأن نهاية الآلة هي نهاية وجودها بما تتضمنه من جوانب مختلفة وظواهر، ولكن النظر إلى الانسان على أساس أن الجسد ليس إلاّ سندا وحاملا أو على أنه مستقرّ وعي وفكر يشعّان على ما حولهما فيكسبانه معنى وجوده، يفضي إلى صعوبة أن نسلّم بأن موت الجسد يعني القضاء التام المبرم على الوعي، ذلك أن توقف الحياة في الجسد وانحلاله وفناءه باب إلى تواصل الحياة على أشكال أخرى وفي أطر مختلفة في مجال الطبيعة، فإذا ما توقفت حياة الفرد وانقطع حبلها، فان حياة الكون مسترسلة متواصلة، إذ أن ولادة الكائنات أو موتها ليس إلاّ ظواهر في هذا الكون الحيّ المتطوّر، في إطار عام من حركية الخلق . فإذا كان بين الحياة الفكرية والحياة العضوية تفاعل، فإن الوعي لا بد أن يكون له بعض التواصل، في شكل من الأشكال، هذا هو مضمون الخاطرة التي ينقلها قوسدورف (Gusdorf) عن فيكتور هوغو (V.Hugo) حينما كتب سنة 1860 يقول : "ليس من الممكن للذرة الروحية أن تكف عن الوجود إلاّ بقدر ما يكون ذلك ممكنا للذرة المادية[114] وتؤكد هذه الخاطرة ما أضحى شبه اليقين لدى الرومنطيقيين من حدس متصل بتواصل الحياة على الصعيد الكوني في الكائنات التي تعمر الكون الذي يعجّ حياة، وفي ذلك بعض التفسير لما نجده في حديث الرومنطيقيين بوجه عام، وما نجده لدى شعراء الرابطة القلمية بوجه خاص من تقريب بين الموت والحياة حتى يغدوا أحيانا مثيلين، للواحد منهما من اللذة ما للآخر، ألم يكتب جبران فصلا نشره

114) V. Hugo,Notes de Carnet ; 1860; Oeuvres Complètes, Club français du Livre, T.12, 1969 p.1531, cité par Gusdorf, l'homme romantique , op. cit, p.181.

في" دمعة وابتسامة "بعنوان : "جمال الموت[115] " ، وهو فصل سعى من خلاله إلى أن يغيّر النظر إلى الموت، وأن يمحو عنه ما شاع له بين الناس من صوره بشعة يكرهونها ويزورّون عن ذكرها، وجمع بين الموت والنوم وبدّل الحزن والأسى بالغبطة والسرو: " دعوني أنم فقد سكرت نفسي بالمحبة ... دعوني أرقد ، فقد شبعت روحي من الأيام والليالي.

أشعلوا الشموع وأوقدوا المباخر حول مضجعي، وانثروا أوراق الورد والنرجس على جسدي، وعفروا بالمسك المسحوق شعري واهرقوا الطيوب على قدميّ، ثم انظروا واقرأوا ما تخطه يد الموت على جبهتي (...).

ترنّموا بالأغاني وابسطوا من معانيها السحرية فراشا لعواطفي ثم تأملوا وانظروا شعاع الأمل في عيني .

امسحوا الدموع يا رفاقي ثم ارفعوا رؤوسكم مثلما ترفع الأزهار تيجانها عند قدوم الفجر، وانظروا عروسة الموت منتصبة كعمود النور بين مضجعي والفضاء ... امسكوا أنفاسكم واصغوا هنيهة واسمعوا معي حفيف أجنحتها البيضاء (...).

ها قد بلغت قمة الجبل فسبحت روحي في فضاء الحرية والانعتاق(...)

لا تلبسوا السواد حزنا عليّ، بل ترذّوا البياض فرحا معي .

ولا تتكلموا عن ذهابي بالغصّات بل اغمضوا عيونكم تروني بينكم الآن وغدا وبعده " [116].

فليس الموت - إذن -منفصلا عن الحياة بذلك الحاجز الذي لا يعبره الانسان سوى مرة واحدة، في اتجاه واحد أبدا، دون أن يستطيع منه فكاكا، ولا من حتميته إفلاتا، بل هو كالنوم، عتبة نجتازها - بالروح والفكر - مرّات، فتطبع مخيّلتنا وتسم تجربتنا، ويغدو الموت لذلك قطبا ساحرا يبعث في الروح حنينا لا ينطفئ أواره،

115) جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، ص.ص. 335، 336.

116) المصدر نفسه، الصفحتان ذاتهما.

ويثير في الشاعر شوقا إلى هتك أسراره، لأنه شبيه بالعودة إلى فردوس مفقود ولكنه فردوس خالد لا يعانقه الشاعر إلاّ إذا انعتق من قيود الطين والصلصال التي تشدّه إلى ما هو زائل زائف، ولذلك سنرى هؤلاء الشعراء يتحدثون عن الموت باعتباره منقذا ومخلّصا، وباعتباره يردّهم إلى جوهر الحياة الخالد بعد أن شغلهم عرضها فأخذهم بعيدا وزعزع إيمانهم أحيانا وأغراهم بآمال كذوب هي كالبرق الخلّب أطلقتهم في مجاهل الحياة يركضون ويلهثون فلا يخرجون منها إلا كالقابض على الريح [كامل] :

أنفقـــت هـــذا العمـــر مكتئبـــا	وقطعت هذا العـــيش بـــالركض
ودرجت فـــي الـــدنيا علـــى أمـــل	بـــاق ولـــو غُيبـــت فـــي الأرض
ما ضــــرّ نفـــسي والحيـــاة مـــضت	فـــإلى حيـــاة غيرهـــا تمـــضي
فـــالنفس مـــن أخلاقهـــا أبـــدا	إبـــدال ذاوي الغـــصن بـــالغض
والعـــين إن طـــال الـــسهاد بهـــا	عند الضحى حنت إلى الغمض(117)

لعلّنا لا نبالغ إن قلنا إنّ طرافة الرومنطيقيين بوجه عامّ في هذاالباب، باب الحديث عن الموت، تتمثل في جزء منها في تحويل القاعدة العامة الشائعة بين الناس، القائلة بأن الموت حدث يصيب الآخر، (لأن نفي الانسان الموت عن ذاته شرط ضروري لحياته)، وهي قاعدة تجعل الموت حدثا تفصلنا عنه مسافة ما، إلى قاعدة تجعل موت الآخر موتا يصيبناأيضا (أو يصيب" الأنا "الرومنطيقي)، ومن ثم فان حياة الآخر تضمن حياتنا، وهو ما يجعل الموت يحتل مكانا في النفس، وفي فضائها الذاتي الرحب، فلئن كان نهاية الحياة وفقدانها، فلا بد من أن ينقلب إلى انتصار مبين تتضح من خلاله قدرة الرومنطيقي على إكساب حياته وموته معنى، من خلال تحويل معنى الموت- من حيث هو فناء وعدم، إلى معنى وجود أسمى هو ذلك الذي عبّر عنه جبران في النص الذي ذكرنا ب"فضاء الحريّة والانعتاق " يهدهده فيه" شعاع الأمل "وتطوف به فيه" عروسة الموت ("لا : شبح الموت) على" أجنحتها البيضاء "بعد أن سكرت روحه بالمحبة .

---

117) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيد : غروب شمس الحياة، ص.ص. 80 – 81.

إن النظر إلى الموت بهذا المنظار الذي ينفي عنه أن يكون مجسّدا للعدم، يفسّرلنا بعض التفسير ما نجده شائعا لدى شعراء الرابطة القلمية، ولدى عدد غير يسير من الرومنطيقيين - من إيمان بالتجدد بوجه عام (وليس التناسخ إلاّ وجها من وجوهه) ومن إيمان بوحدة الوجود أيضا : فإذا ما تحدث نعيمة إلى" أوراق الخريف[118] " فإنما هو حديث إلى روحه المتجددة المنبعثة من موتها أو من صورة أخرى كانت لها، وما أوراق الخريف إلاّ الدليل الساطع على أن موت الفرد يغذو حياة الكون، وإن كان الانسان لا يترك الحياة مختارا أوأنه لا يتركها إلاّ بعد صراع نفسي يتخذ إثره قراره الحاسم (كما فعل ذلك بعض الرومنطيقيين حينما اختاروا الانتحار)، وهو- في جميع الحالات -يُكسب حياته بالموت معنى، فيكتسب الموت معناه أيضا، ليصبح انفتاحا على حياة متجددة [مجزوء الرجز] :

تنـــــاثري تنــــــاثري يـــــا بهجـــــة النظـــــر
يـــا مـــرقص الـــشمس ويـــا أرجوحـــــــة القمــــــــر
يـــا رمـــز فكـــر حـــائر (...) ورســـم روح ثـــائر
يـــا ذكـــر مجـــد غـــابر قـــد عافـــك الـــشجر
(...) تعـــــانقي وعـــــانقي أشـــباح مـــا مـــضى
وزوّدي أنظـــــــــارك مـــن طلعـــة الفـــضا
(...) وبعـــــد أن تفـــــارقي أتـــراب عهـــد ســـابق
ســـــيري بقلـــب خـــافق فـــي موكـــب القـــضا [119]

وليس حديث نعيمة إلى" أوراق الخريف "حديثا فردا لا ثاني له يتميّز به نعيمة من سائر شعراء الرابطة، فالخريف ودلالاته وما يحمل في طياته من إيحاء بموت الطبيعة من المعاني المعروفة المتداولة في شعر الرومنطيقيين بوجه عام، كما هو من المعاني المتواترة في شعر أصحاب جبران كذلك ويكفي أن نذكر إلى جانب نصّ نعيمة أن ندرة حدّاد قد اختار لديوانه الوحيد عنوان" : أوراق الخريف"

118) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص.ص. 47 – 49.

119) المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

كما نذكر أيضا أن عددا من القصائد فيه على صلة بالخريف مثل: أغنية الخريف ، الخريف، الورقة الأخيرة، بالإضافة إلى نصوص أخرى ممّا كتب رشيد أيوب وأبو ماضي . ولعل الأسى المقترن بالخريف لدى هؤلاء وأولئك ينمّ عن الصّراع في نفوسهم وعن رغبتهم في إكساب حياتهم معنى من جهة إكسابهم الموت معنى، ولكنه معنى ينأون به عن السياق الديني كما أسلفنا القول، ليجعلوه على صلة بحياة الطبيعة وبحياة الكون بوجه عامّ، مثلما فعل إيليا أبو ماضي عندما سعى إلى تعزية صاحبته وقد هالها ما يثيره الموت في الناس من الجزع فتملكها الأسى [كامل] :

فأجبتها: لتكن لديدان الثرى	أجسامنا ! إن الجسوم قشور
لا تجزعي فالموت ليس يضيرنا	فلنا إياب بعده ونشور
إنا سنبقى بعد أن يمضي الورى	ويزول هذا العالم المنظور
(...) فإذا طوتنا الأرض عن أزهارها	وخلا الدجى منا وفيه بدور
فسترجعين خميلة معطارة	أنا في ذراها بلبل مسحور
(...) أوجدولا مترقرقا مترنما	أنا فيه موج ضاحك وخرير
أو ترجعين فراشة خطارة	أنا في جناحيها الضحى الموشور(120)

ولعلنا في غير حاجة إلى تأكيد أن هذ الذي يذهب إليه الشاعر ليقهر به العدم المنجرّ عن الموت، ساعيا في ذلك إلى أن يكون لحياته معنى إذا ما كان لموته معنى، ليس من المسلّمات يأخذها الشاعر ويركن إليها بوثوق لا يخالطه الشك ولا يبعث فيه الحيرة، بل إن ما توصّل إليه من بارقة أمل في أن يكون لحياته ولموته معنى، سرعان ما ينقلب أسى إذا ما خلا إلى نفسه يقلّب النظر فيما تحدث به إلى صاحبته فبيّن لها أن الحياة لا تنقضي بالموت، وأن الحبّ رابطة تضفي على الحياة والموت معنى لا ينفصم ولا يمحي، فأحسّ بأنه كان يهرف بالوهم، وبأن القلق يملأ نفسه [كامل] :

فكأنني فُلك وهت أمراسها	والبحر يطغى حولها ويثور
سلب الفؤاد رؤاه والجفنَ الكرى	همّ عرا فكلاهما موتور

---

120) إيليا أبو ماضي، الجداول، قصيد : الدمعة الخرساء، ص.ص. 180 – 181.

حامت على روحي الشكوك كأنهـــا وكـــأنهن فريـــسة وصـــقور

(...) يا ليل أين النـــور؟ إنـــي تائـــه مُرْ ينبثقْ أم ليس عندك نـــور[121]

لم يكن غرضنا من ذكر هذه الشواهد إلاّ بيان ما كان يتردد في نفوس شعراء الرابطة القلمية من سعي إلى أن يرى الشاعر منهم لحياته معنى، ولن تكتسب الحياة معناها إلا إذا كان للموت معنى، وليس مدار المعنى عندهم على البعد الديني، بل لعلّه بالرؤية الرومنطيقية أعلق، إذ أن نفي العدم - إن لم يكن مستندا إلى رؤية دينيّة أساسها الإيمان بالله واليوم الآخر، لم يجد له من سند سوى الالتجاء إلى الأسطورة، أسطورة العود الأبدي (كما نراها في تعاقب الفصول أوفي تعاقب الليل والنهار) أوما يشبهها من الأساطير وما يتصل بها من الرؤى مثل التناسخ وغيره، ولسنا نقصد بهذا أن شعراء الرابطة كانوا خارجين عن الرؤية الدينية أوأنهم كانوا من الملاحدة، بل إن رؤيتهم الانسان والكون على أساس فيه للرومنطيقية دور كبير، قد أدت بهم إلى تجاوز تلك الرؤية بالتوسع في معنى "البعث "والوصول به إلى "الانبعاث "يدفعهم إلى ذلك حرصهم على تبيّن الطريقة التي تمكنهم من تقبل "الموت "والتساؤل عن معناه وجدواه، وفي ذلك سعي إلى إدراك معنى الحياة أيضا وبيان تعلّقهم بها، وإن داخلهم استشعار الفناء ونغّص عليهم الموت استمتاعهم بالحياة، كما نرى ذلك في بعض قصائدهم، مثل قصيد أبي ماضي الذي مرّ ذكره أو قصيد : ضريح الشاعر لندرة حدّاد[122] أوقصيد: " أمام الغروب "لنسيب عريضة،[123] وهو قصيد يختزل إلى حدّ بعيد ما تحدثنا عنه من حيرة وقلق أمام الموت ومن سعي إلى استكناه معنى الحياة ومعنى الموت أيضا، ومن تردد النفس وشكها. ولئن كان المقام لا يسمح لنا بذكر النص كله، فاننا ذاكرون منه أشتاتا تفصح عن المسار الذي اتخذته النفس، انطلاقا من حيرتها أمام فعل الزمن وسرعة مضيّه بالانسان إلى التساؤل عن المصير، إلى الإيمان بالخلود يقهر الموت عبر التجدد والعود الأبدي [مجزوء المتقارب] :

---

121) المصدر السابق، ص.ص. 183 – 184.

122) نادرة حداد : أوراق الخريف، ص.ص. 29 – 30.

123) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : أمام الغروب، ص.ص. 161 – 163.

رويـــــدك شــــمس الحيـــاة	ولا تـسرعي فـي الغـروب
فمــا نــال قلبـــي منـــاه	ومــا ذاق غيــر الخطــوب
(...) حنانيـك أيــن الــذهاب	وأيــن مــصير النفــوس
أنجتـــاز هـــذا التـــراب	لنبلــغ ســبل الــشموس
(...) ســنترك هــذي الربــوع	كــشمس دهاهــا الغيــاب
ولـلــشمس صــبحا رجــوع	ألــيس لنــا مــن إيــاب
(...) أشــمس الحيــاة اسـرعي	وغيبـــي فأنـــت خيـــال
أشـــمس الخلـــود اسـطعي	إليــك إليــك المــآل[124]

ولئن كان من الصعب استيفاء القول في هذا الباب، والاتيان على مختلف جوانب الحديث الذي صاغه شعراء الرابطة عند تناولهم قضية الموت في صلته بالحياة أوعند تعرّضهم لما يداخل نفوسهم من قلق وحيرة وشك في بحثها عن "المعنى الحق "ونشدانها بعض اليقين تطمئن به أوتطمئن إليه، فيكفينا أن سعينا إلى بيان أن كل واحد منهم كان يحسّ أن نفسه" سفينة في ضباب "لعلّ تقدّمها لم يكن إلاّ رهين ملابسات كثيرا ما كانت منفلتة عن ارادته فكانت بذلك حيرته تزداد وقلقه يشتد لما يداخله من إيمان لا يتزعزع بأنه ذو نفس متفرّدة، تربطها بالكون" وشائج " وتشدها إلى" الأبدية "أمراس، تختلف عن الوشائج والأمراس التي تشد سائر النفوس، بسبب ما تفضُل به نفسُه نفوسَ البشر العاديين، كيف لا، وهي نفس لم تكتف بما اكتفت به سائر النفوس من الحقائق، ولا سلّمت بما سلّمت به تلك النفوس من معاني الوجود ولا رضيت بما ارتضته للانسان من منزلة ولا اقتنعت بكفاءة السبيل الذي سلكته طلبا للمعرفة ونشدانا للحقيقة، فتنكبت تلك المسالك وأعرضت عن تلك السبل وجعلت البحث عن طريق" الحقيقة الأبدية "ديدنها، يحدوها في كل ذلك الايمان بأنها جُبلت من طينة غير طينة البشر العاديين، ألم يكتب جبران نصّا بعنوان" النفس "بيّن فيه هذه المعاني فقال :

..."وفصل إلاه الآلهة عن ذاته نفسا وابتدع فيها جمالا .

---

124) المصدر السابق/ ص.ص. 161 – 163.

وأعطاها رقة نسيمات السحر وعطر أزاهر الحقل ولطف نور القمر(...)

وأسقط عليها علما من السماء ليرشدها إلى سبل الحق

ووضع في أعماقها بصيرة ترى ما لا يُرى

وابتدع فيها عاطفة تسيل مع الأخيلة وتسير مع الأشباح

وألبسها ثوب شوق حاكته الملائكة من تموّجات قوس قزح

ثم وضع فيها ظلمة الحيرة وهي خيال النور (125)

هي نفس الشاعر - إذن -وهي قبس من نفس الله ، فلا عجب إن رأيناها تذوب شوقا إلى معانقة المطلق وتخطي الواقع أو وجدناها تتلظى بلفح الحيرة وهي تسعى إلى مثال يتراءى لها كالآل سرعان ما يلفه غيهب الظلمة فيزداد بها القلق ويستبد بها الشك وتخامرها الرغبة في القعود عن المركب الصعب الذي يحملها الشاعر عليه ، فيعاتبها على ما بدر منها ويحضها على المضيّ قُدما ويغريها بطيب الجنى : [متقارب]

لمـــــاذا وقفـــت بخـــوف وحيـــرة

أيـــا نفـــس عنـــد الطريـــق العـــسيرة

(...) ألا أمشي!

(...)شـــقينا بحمـــل صـــليب الزمـــان

ولكـــن غلبنـــا الـــشقا بالأمـــاني

ومـــن ذي وذاك نظمنـــا الأغـــاني

ألا أمشي!

(...)ألا أمـــشي ! وبعـــد الجهـــاد الحقيقـــي

---

125) جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، فصل : النفس، المجموعة الكاملة، ص. 256.

سنـــــسبق آمالنـــــا فـــــي الطريــــق
ونجنــــي الأشـــعة قبـــل الـــشروق ...

ألا أمشي[126] !

إن عدد النصوص التي تناول فيها شعراء الرابطة مسألة النفس وما يتصل بها من حديث عن المصدر والمآل، وعن الكنه والجوهر، وعن معنى الوجود والسبيل إلى الوقوف عليه، عدد كبير ولا يتسع المجال لاستعراضها جميعا، وهو عدد يبيّن أيضا أن هذه القضية قد كانت من القضايا التي اشتركوا جميعا في الحديث عنها وتناولها، ولئن سعينا إلى بيان صلة حديثهم المتينة بالرؤية الرومنطيقية ومنطلقاتها النظرية، فانه ينبغي ألاّ يفوتنا ما أشار إليه صمويل موريه- من وجهة نظر تاريخية -حينما ردّ انشغال أصحاب جبران بالنفس وبالحديث عمّا ينتابها من شك وقلق وحيرة إلى تأثرهم بالجدل الذي شاع في آخر القرن التاسع عشر وفي العقد الأول من هذا القرن، بين المفكرين العرب على صفحات بعض المجلات في مصر ولبنان بوجه خاص، وهو جدل آل إلى أن" كانت قضية النفس وطبيعتها وخصائصها، ومصيرها بعد الموت الموضوعَ الذي شغل المجلات الدينية العربية، كما شغل المجلات العلمية والمجلات ذات الطابع العلماني، ومن ثم، يبدو أن ذلك النقاش الدائر على صفحات تلك المجلات قد خلّف أثره في نفوس شعراء المهجر، وكانوا مواظبين على قراءتها "[127].

وقد انتقل صمويل موريه إثر هذا إلى ذكر أن منطلق هذا الجدل كان مقالا كتبه جرجي زيدان في العدد التاسع من مجلة" الهلال "لسنة" 1897 تناول فيه النفس وحياتها الأبدية، وقد كان زيدان ماسونيا معروفا، فكان موقفه الخاص من هذه القضية متسما ببعض الشك، وقد سعى إلى الاجابة عن الأسئلة التي أثارها بمنطق العلم الحديث، فأغرى ذلك الأب لويس شيخو والمفكرين الكاثوليكيين بأن يردوا

---

126) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : على الطريق، ص.ص. 60 – 62.

127) S. MOREH, Modern Arabic Poetry , op. cit, p.96.

على جرجي زيدان في مجلة المشرق [العدد الرابع لسنة 1898] وتواصل ذلك الجدل من 1897 إلى1911" [128].

ولعلّه ليس من التمحّل في القول إن ذهبنا إلى أن ما ذكره موريه في هذا المجال جدير بأن نتوقف عنده من جهة أنه ينير جانبا تاريخيا لعلّ الدارسين لم يلتفتوا إليه، وهو جانب يزيد تأكيدا ما ذهبنا إليه في الفصل السابق من أن جماعة الرابطة القلمية لم يكونوا في معزل عمّا كان يدور في الأقطار العربية من أحداث فكرية أوما كان يصطرع فيها من رؤى في تلك الفترة الدقيقة، وهي فترة مخاض وفترة تساؤل عن الهوية، وفترة بحث عن السبيل السويّة التي تقود إلى النهوض من الكبوة الحضارية والانعتاق ممّا يبدو أغلالا كبّلت المجتمع فجمّدت الحركة فيه وكادت تقضي فيه على الحياة، لذلك نراها قد ولّدت نقاشا ثريا في عدة مجالات فكرية، كان الحديث عن النفس واحدا منها، لما له من صلة برؤية العالم ولما له من علاقة بتدبّر الانسان منزلته من الكون، لأن الحديث عن النفس وعن أصلها ومآلها، حديث لا تخفى صلته بما يكون للحياة وللموت أيضا من المعنى.

ولكن للقضية وجها آخر أيضا : فلئن كان من الصعب أن نبيّن بالحجة الناشئة عن مقارنة النصوص تأثر شعراء الرابطة القلمية بالمقالات التي أشار إليها صمويل موريه (وهو ما لم يفعله هو نفسه في هذا المجال وإن سعى إلى مقارنة بعض نصوص الرابطيين بنصوص من التراتيل والترانيم الدينية المسيحية أوببعض نصوص الانجيل في مواضع شتى من دراسته التاريخية[129]) فانه لا يمكننا أيضا نفي ذلك نفيا قاطعا، خاصّة أننا نجد نصّا كتبه جبران في سياق مقالاته من الشعر المنثور التي كان ينشرها في جريدة" المهاجر "بين 1903 و 1908 ، ثم جمعها في" دمعة وابتسامة "ونشرها له نسيب عريضة سنة 1914 [130]، وهذا النص الذي نقصده هو نص: " النفس "الذي مرّ بنا ذكره[131]، أضف إلى ذلك أن

---

128) المرجع السابق، الصفحة ذاتها والصفحة التي تليها.

129) S. MOREH, Modern Arabic Poetry , op. cit, p.89-96.

130) ميخائيل نعيمة، مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران، ص.19.

131) جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، فصل : النفس، المجموعة الكاملة ص. 256.

الخصومة الفكرية التي كانت قائمة بين مجلتي" الهلال "و"المقتطف "من جهة ومجلة" المشرق" من جهة ثانية كانت خصومة بين رؤيتين للعالم وتصوّرين لمنهج الخلاص من التردي الحضاري : رؤية علمانية تعمل على بث الفكر العلمي والمنهج العلمي في تناول المسائل وتدعو إلى مواكبة آخر مستجداته، ورؤية "تقليدية " منطلقها دينيّ أساسا، لم تكن لتسلم للعلم وحده مقادتها، وإذا ما وقفنا على هذه الحقيقة تبيّنا أن ذلك النقاش الذي دار بين المجموعتين من المفكّرين قد يكون ذا أثر - مباشر أوغير مباشر، عظيم أوضئيل -في شعراء الرابطة . ولكن يصعب أن نردّ خوضهم في النفس والتساؤل عن أصلها ومصيرها إلى تأثير تلك المقالات التي انتهى أمرها سنة 1911 ، ولذلك ألححنا على صلة هذه القضية بالرؤية الرومنطيقية قبل كل شئ، وعلى اندراج الخوض فيها ضمن الخوض في مسائل أخرى تكوّن جميعها الأسس التي ارتكزت عليها المنظومة الرومنطيقية وقام عليها نسقها الفكري، وهو نسق في غير تعارض جوهري وبعض مقومات الرؤية المسيحية، وهي رؤية فطن صمويل موريه إلى ما في بعض فروعها من" فكرة حنين النفس إلى الرجوع إلى الله، و[فكرة] أنها سجينة في الجسم "ولعل ذلك وراء ما نلاحظه من" أن شعراء الرابطة القلمية كانوا يؤمنون بالعقيدة اليونانية في الحياة السابقة للنفس، وهي عقيدة نحسّها إحساسا قويا فـــي الكنيسة المسيحية في عصورها الأولى"[132].

ومهما يكن من أمر، فإن قضية النفس وما يتصل بها من تساؤلات عن مصدرها ومآلها قضية لا يمكن فصلها عن مبحث أساسي في الرؤية الرومنطيقية، وهو السعي الذي لا يني إلى إدراك معنى الوجود، وهو معنى عصيّ المنال بعيد الأغوار، يتطلبه الشاعر وينشده ولكن على غير مثال يحتذيه ولا أنموذج يستهدي به، وأنّى له الأنموذج وقد كسر نماذج الناس التي ركنوا إليها وكفر بأعرافهم التي اطمأنوا إليها، فإذا هو في مفازة الشك يستهدي بقلبه وحدسه ويستنير بخياله ورؤاه ، تذهب به الحيرة كل مذهب ويتناوشه القلق في كل مسرب، ما إن يشيم برقا يضيء له الدرب حتى يلفه الظلام فتنقطع به السبل إلى ما يطلب من الأمن والأمان

---

132) S. MOREH , op. cit, p.97.

والطمأنينة، ويتواصل أمره على تلك الحال من الشك والحيرة والقلق، وقد استقر في يقينه قول أبي ماضي [كامل] :

فـــإذا أنـــا كالـــسنديانة شوّشـــت أغصانها الـــريحُ التـــي تلويهـــا
أو كالسفينة في الـــضباب طريقَهـــا ضلّت وغابت أنجـــم تهـــديها[133]

إنّ هذا الإحساس الذي يخامر الشاعر، بأنه" سفينة في ضباب "هو ما يزيده اقتناعا بأن البحث والتساؤل ديدنه، وبأنه كلّما بلغ بعض ما ينشد انفتح عليه باب الشك والحيرة من جديد، حتى غدا التسآل وطلب المعنى الوظيفة الأولى التي تلابس روحه عساه يظفر بما به يقهر الثنائية التي قام عليها وجود الناس وأقاموا عليها معناه، وعساه يبلغ ما بعد" الفقر الأعظم "من واحات الطمأنينة، فيقضي على ما يستعر في نفسه من حنين إلى" عالم "يرجع به إلى فطرته الأولى حتى يسترجع فيه الاصغاء إلى أنغام روحه الشجيّة ويطلق العنان لخياله يصوغ الرؤى ويسبح في بحر من الأحلام تسترجع فيها ذاته ما يراه لها من منزلة، ويستبدل القطيعة التي قامت سدّا بينه وبين الناس بانسجام يعيد إليه توازنه وقد آمن الناس بما يدعوهم إليه ووقفوا على حقيقة ما ينادي به من القيم على أساس يولي القلب والروح المرتبة التي كانت لهما في" فجر الحياة "و"طفولة الانسان"، ولكن كيف له أن يحقق ما يصبو إليه، وقد حاصرته القطيعة مع من حوله واستبدت به غربته عنهم فألقت به في مفاوز القلق والحيرة ينشد للوجود معنى أويسعى إلى الإلمام بفائض المعنى وإدراك سرّ الحياة والنفس، فيزداد شوقه ويعظم حنينه إلى معانقة" صميم الحياة"، فإذا هو" مُدلج تائه "أبدا، فيستقرّ في نفسه شبه اليقين بأنه في" حلقة مفرغة :" فإحساسه بالغربة وشعوره بالقطيعة، وهو شعور ناشيء عن اختلاف في رؤية الكون والموقف منه وعن اختلاف في منهج المعرفة ووسائلها وطرقها، يقذفان به إلى التأمل في الحياة والبحث عن معناها" الحقّ "، ويطوّح به تطلّبه هذا المعنى الذي لم يكتمل بناؤه ولا اتضحت معالمه في مهاوي الشك والحيرة والقلق، فيزداد الشعور بالغربة إلحاحا على نفسه ويزداد الإحساس بالقطيعة مع من حوله عمقا في روحه، فيخامرها شعور بالفشل يعيدها إلى التأمل والتساؤل عن معنى الحياة

133) إيليا أبو ماضي، الجداول، قصيد : الكمنجة المحطمة، ص. 65.

وجدواها وعـــن الموت وكيفيـــة قهر الفناء بالخلود، وعن الزمن وفعله في الانسان، وعن منزلة الانسان من الكون، ويظل هذا التساؤل في نفس الشاعـــر لا يـــبرحها [متدارك مشطور] :

صـــــاح قـــل هــــل تـــرى فـــــوق أوج الـــــــذرى
بارقـــــا قـــــد ســـــرى مـــــا وراء الحــــــدود
تلـــك نـــار الخلـــود
ضــــــل عنهـــــا الأنـــــام واســــــتحبوا الظـــــــلام
فهـــــي تـــــدعو النيـــــام "أقبلـــــوا يـــــا رقـــــود
نحـــو ســـعد الـــسعود
(...)تلـــــك نـــــار العلـــــم أو قـــــدت فـــــي" إرم"
قبـــــل عهـــــد القـــــدم مـــــا لهـــــا مـــــن خمـــــود
أو تزولَ العهـــود[134]

غير أننا قد أشرنا في مواضع عدة إلى أن هذا الجانب- جانب إلحاح الإحساس بالغربة وما يتصل به من قطيعة ومن نظر في منزلة الأنسان من الكون- جانب أساسه رفض ما شاع بين الناس واستقرّ من المواضعات والأعراف، وهو يمثل إذن جانب" الهدم "الذي تحدث عنه جبران[135]، كما تحدّث عنه عدد غير قليل من الرومنطيقيين، وهو- لذلك لا يمثل إلاّ نصف المعادلة التي أقام عليها جبران وصحبه رؤيتهم وهم في ذلك على نهج الرومنطيقيين -وهي رؤية تكتمل المعادلة فيها بالبناء أو بالدعوة إلى تأسيس عالم يتحقق للانسان فيه ما افتقده في عالم الناس الذي يحكمه الزّيف والزوال ووهم الحقيقة وشبح اليقين، وهو إلى ذلك

---

134) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : على طريق إرم، القسم السادس : نار إرم، ص. 196.

135) نشير إلى قول جبران : "أميل إلى الهدم ميلي إلى البناء"، انظر : العواصف (فصل : المخدرات والمباضع) ضمن : المجموعة الكاملة، ص. 404.

عالم بديل يلجأ إليه الشاعر ويلوذ به من القطيعة والغربة إلى ضرب من الانسجام والائتلاف [متدارك مشطور] :

نحـــــو ذاك الـــــــوميض ســـــر بنــــا نــــستعيض

عـــــن ظـــــلام الحـــضيض وشــــــقاء الوجـــــــود

بـــسناء الوعــــود

(...) لـــح ولـــح فـــي الفــضاء قــــد ســــمعت النـــداء

ودليلــــــــــــي الرجـــــــاء فعــــــــساه يقــــــــود

ظامئـــا للـــورود[136]

فهو الحنين -إذن- إلى عالم يستعيض به الشاعر عمّا أقضّ مضجعه في "ظلام الحضيص وشقاء الوجود"، يعد الشاعر نفسَه بأن تظفر فيه بما تروي به ظمأها إلى" المعنى "وتنقع به غلّتها إلى مثل أسنى تقهر به الغربة والقطيعة والرحلة الممضّة في شعاب التسآل، كما يعدها بأن يتحقّق لها فيه ما افتقدته في عالم الناس من الانسجام اذ هو عالم سيعمل الشاعر على أن يقيمه على أسس مختلفة عن أسس هذا العالم الذي أورثه غربة وقطيعة وزرع فيه شكّا وحيرة عساه يفوز بما قصر دون الفوز به بين بني عصره .

---

136) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص. 197.

الباب الرابع

حديقة النبيّ*

---

*) هو عنوان كتاب كتبه جبران، ونشر بعد موته بسنتين (أي سنة 1933)، و « معلوم أن (...) موضوع "حديقة النبيّ" هو علاقة الإنسان بالطبيعة» انظر : خليل حاوي، جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، تعريب سعيد فارس باز، بيروت، دار العلم للملايين 1982، ص. 263.



تمهيد :

سعينا في البابين السابقين إلى تبيّن ما كان يعصف بجبران وأصحابه من أشواق تأخذهم إلى مواطن طفولتهم ومرابع صباهم، فيشتد بهم الحنين إليها، تنبعث من تلك المواطن في نفوسهم ذكريات تلحّ عليهم الحاحا، فتذكي بين جوانحهم الشعور بالغربة حتى يغدو شعورا مقيما، لاسيّما وقد خرج عن حدود الاحساس بالحنين إلى فترة تقضت في الوطن الذي نشأ فيه هذا الشاعر أوذاك، بمكوّناته المحسوسة (من بيت وأهل وسفح جبل ونهر ومنتزه وغير ذلك) إلى احساس بالحنين إلى الطفولة من حيث هي فترة من الحياة أساسها انسجام مع الكون وتناغم مع مختلف كائناته ومن حيث هي فترة ليس للعقل فيها سلطان مطلق أويكاد، ومن حيث هي كذلك فترة مازال للحلم فيها شأن عظيم وللخيال أجنحة تحمل الطفل إلى عوالم عجيبة، فيتحقق له فيها من السعادة ما كان يتحقق للانسان في فجر الحياة، فاذا الطفولة تعرج به- ولا البُراق -إلى عهد كان الانسجام العام بين الانسان والكون من حوله أساس الوجود فيه، قبل أن تنفصم عرى التآلف بينهما و"يهبط "الانسان إلى دنيا" الهموم "تقض مضجعه وتزيد غربته اضطراما، فتثقل وطأة الغربة على أنفس أولئك الشعراء- كما ثقلت على نفوس عدد غير قليل من أضرابهم الرومنطيقيين - ويزداد الشعور بالقطيعة لديهم حدّة، ويزداد احساسهم بالتفرد سطوة على نفوسهم، لا يسعفهم في ذلك الاحساس سوى ما يأخذهم من أحلام اليقظة تنأى بهم عن عالمهم ذاك الى الاصقاع الاثيرية يعزفون فيها عن حسيس الأرض لينصتوا لانغام السماء في ائتلافها، وقد استقر في وعيهم أن لا مكان لهم بين أناس لا يفهمون أشواق أرواحهم إلى ذلك التناغم الذي كان أساس وجود الانسان في الكون قبل أن يقرضه العقل شيئا فشيئا تركيزا لسلطانه الذي يأبى الاقرار بتفرّد كلّ واحد من الأناسي بسمات وخصائص تجعل منه كائنا لا نظير له مهما سعينا إلى إيجاد أوجه شبه بينه وبين غيره، ولا يرضى من التنميط والتقنين بديلا، حتّى اندثر في ظنه- أو كاد -ما يمتاز به الواحد من الناس من الآخرين، وغدا الناس– في تقديره -أشباها ونظائر لا يصل ما قد يكون بينهم من اختلاف أوتباين- بالغا ما بلغ -

حدّ القطيعة التي لا رأب لصدعها، وغدا العالم– في زعمه -آلة تدور وفق منطق أدرك أسراره ووقف على دقائق خفاياه ورموزه .

ولعلنا في غير حاجة إلى التذكير بأن الشعور بالغربة والاحساس بالقطيعة إنما هما متولّدان من اختلاف عميق يتعلق برؤية الكون وبالموقف من الوجود، كما يتعلق- نتيجة ذلك - بتحديد القوى التي يمكن اعتبارها أساس العالم والقطب الذي تدور عليه رحاه، فاذا ما اختلف أساس النظر وتباين تقدير القوى التي تحكم مساره كان من البديهي أن تكون طرق المعرفة ووسائلها– لدى الرومنطقيين -غير تلك التي اعتادها من أسلم قياده إلى" العقل- "دون سائر الملكات -فاتخذه إماما يسيّر دفّة حياته وينظم علاقته بالناس وبالكون من حوله .

ثم إننا سعينا في البابين السابقين كذلك إلى بيان أن الاحساس بالغربة وما أورثه في نفوس جماعة المهجر من قطيعة مع أهل عصرهم قد أفضى بهم إلى التساؤل عن منزلة الانسان من الكون وعن مصيره فيه، يحدوهم في ذلك كلّه تطلب المعنى الحق الذي افتقده الانسان حينما استعاض عنه بما زيّنه له العقل من وهم المعنى وسجنه في ضروب المواضعات والشرائع التي تطمس خصوصية الانسان وتفرّده وتسكت فيه أصوات روحه الظمأى إلى التحرّر والانعتاق، وتحجب عنه حقائق الكون، وتقتل فيه يقظة الاحساس وتجفف نبع الخيال وتقضي على الحلم إذ تعتبر كلّ ذلك من باب الشذوذ الذي يكون نبذه أوقى .

الفصل الأوّل

من أوجاع الحيرة إلى آفاق إرم

ما من شك في أن الاحساس بالغربة والشعور بانفصام حبل التواصل مع الناس والبحث عن معنى الوجود بما يُرجع للانسان منزلته من الكون، والدعوة إلى الاعراض عن" السبل المطروقة "في تصوّر القيم التي تقوم عليها حياة الانسان، ظواهر قد ولّدت لدى جبران وأصحابه، كما ولّدت لدى جلّ الرومنطيقيين تساؤلا ممضّا وحيرة مقيمة، ذلك أن تزعزع اليقين المطمئنّ ورفض المستتبّ السائد من القيم والمعاني دون بلوغ جوهر المعنى الذي به يكتسب الوجود دلالته ويتنزل الموت منه منزلته يفضيان إلى ضرب من القلق ناتج عن فقدان الكون مركزه دون الفوز بمركز بديل أوإن شئنا قلنا إن المركز أضحى غير ثابت المعالم ولا واضح الحدود بسبب تحوّل نقطة الارتكاز تحولا مستمرا تمليه الحالات التي يكون عليها الفرد في أطوار يومه وليله ويقظته وحلمه، حتى غدا المرجع الذي تُردّ إليه الأمور مرجعا لا يركن إليه، وهو إلى ذلك مرجع، وإن لم تكتمل ملامحه، يقوم على دحض الرؤية القائمة على أساس فيه للعقل والمنطق الحظ الأوفر، ومن ثم يجوز لنا أن نؤكد أن الاعراض عن العلاقة القائمة بين الانسان والكون كما استقرت وشاعت بين الناس وتطلّب علاقة من نوع جديد مبعثها ذلك النشاز ذاته، إنما هما أمران يشيان بتحوّل في النظر إلى الانسان والكون من جهة وبتحوّل في النظر إلى علاقة الانسان بالانسان وإلى علاقته بنفسه من جهة ثانية، وهو تحوّل قد أفضى، كما أشرنا إلى ذلك آنفا،(1) إلى تبدل وظيفة الشاعر من" النديم "إلى" النبيّ"، وهو تحوّل خطير يدعونا إلى التوقف عند بعض أبعاده ودلالاته حتى نتبيّن أنه نتيجة طبيعيّة -إن لم نقل حتميّة- لما سعينا إلى تحليله إلى الآن من مظاهر الغربة والحنين والقلق والحيرة والتساؤل وقد أقرّ نعيمة بذلك فقال: " من طبيعة النفس أن تبحث أبدا دائما عن ممسك تتمسك به أومستند تستند إليه، أوشبه شيء ثابت تقف عليه، فالحيرة وإن تكن محطة من محطات النفس في مسيرها الأرضي ليست سوى مطهر تمرّ به،

---

1) أشرنا إلى ذلك في مقدمة الباب الثاني،

فاما تهلك وإما تنجو[2]"ولعلّ في ذلك بعض ما يفسّر ما نراه لدى شعراء الرابطة من الاجتهاد في تصوّر عالم يقوم بديلا من عالم الواقع، على أساس قيم تعيد إلى الانسان انسانيته الأولى التي كانت تجعل منه كائنا مؤتلفا مع الكائنات جميعا، منسجما مع قوى الكون انسجاما .

فلا عجب من أن نرى الحيرة والقلق الناتجين عن القطيعة والاحساس بالغربة يولدان في نفوس أولئك الشعراء ما يشبه الوعي بأن الخلاف بينهم وبين أهل عصرهم خلاف لاسبيل إلى رأب صدعه، وبأنهم لم يحوزوا من عصرهم وأهله المكانة التي يرومون ولا نالوا ما يرون أنفسهم به حقيقة، فظلت القيم التي يدعون إليها مرفوضة مكبوتة، فاذا العالم يزداد في نظرهم ضيقا، وإذا أرواحهم تغدو فيه حصيرة : [رمل]

ملـــك الأطيـــار بُلّغـــت المنـــى	فـــــي حمـــــى مـــــأمون
فكلانــــا طــــائر لكــــن أنـــا	طـــــــائر مـــــــسجون
ماله عـــن مـــذهب النـــاس غنـــى	قلبـــــــه محـــــــزون
قيـــدوه قيـــدوا منـــه الجمـــال	قيّـــــــدوا الأفكـــــــار
هـــي دنيـــا كلّهـــا مـــال بمـــال	يـــــا أبـــــا الأحـــــرار[3]

والحقّ" أن مدار الشقاق ليس جزئية من جزئيات الآلة الكونية يمكن اصلاحها ببعض المهارة، وإنما مداره على جماع الرغائب والاحاسيس والقيم سفهها برمتها واقع لا يوليها اهتماما بل قل إنه واقع مختلف عنها مناقض لها، يمتنع فيه على الواحد من أولئك الشعراء أن ينسجم مع النظام الاجتماعي وأن يندمج في المنزلة التي جعلت له، ذلك أنه لا يرضى بهذا الاتفاق إلاّ أن يكون ذلك منه عن كلل لا يخلو من امتعاض[4]" فلا عجب عندئذ من أن نراه ذاهلا عن الوجود غائبا عنه، يؤرقه الحلم بنحت عالم غير عالم الواقع الذي يكبل خياله في انطلاقه ويُقعد روحه

---

2) ميخائيل نعيمة، الغربال، ص.ص. 136 – 137.

3) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيدة : النسر ص. 92.

G.Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p, 128 (4

عن التحليق في السماوات العلى ويمنعها من إدراك ما تصبو إليه من منزلة جديدة في عالم ذي ايقاعات تختلف عن ايقاعات عالم الواقع سواء أتعلّق الأمر بالقيم أم تعلّق بالعلاقات في مختلف المستويات، وفي ذلك تفسير لما نجده عند شعراء الرابطة القلمية، وعند كثير من الرومنطيقيين أيضا، من رغبة في أن يبدو الواحد منهم مختلفا عمّن حوله من الناس، اختلافا يحرص بعضهم على أن يتجلّى حتى فيما يبدو للعيان من ملبس أومن طريقة في الكلام، وقد أشرنا إلى أنّ نعيمة كتب في ديثه عن جبران يقول انّه كان" بسيط الهندام، على أن يختلف ولو بشئ من الاشياء عن الهندام العادي، في شكل البرنيطة أوعقدة الرقبة (...) أوخاتم يلبسه في السبابة (...)إذا حدّث ولو في أتفه الأمور، حاول أن يتنكب المألوف والمبتذل من الكلمات والتشابيه، فجاء حديثه متقطعا وغير عفويّ، وأحبّ التشابيه إلى ذوقه ما كان فيه شئ من الابهام والايهام[5] "، كما أن تلك الرغبة قد تتجاوز هذه المظاهر إلى بواطن الأمور وجواهرها، [مخلّع البسيط]

لو حدّق المرء في البرايا	لشام ما لا ترى العيون
ما حولنا عالم خفيّ	تدركه الروح في السكون
كم مبصر لا يرى وأعمى	يرى ويدري الذي يكون
يا ويح من لا يرون شيئا	إلا إذا فتحوا العيون[6]

وقد علّق نعيمة على هذه الأبيات بقوله: " أما الآفاق التي اكتشفها نسيب عريضة بعد تخلّصه من الحيرة، فآفاق الروح التي تقوم عليها قبة الوجود الذي لا يُحدّ إذ مال ببصره عن ثانويات الحياة إلى أولّياتها، وعن مرئياتها إلى ما وراء مرئياتها[7]"، وهو قول يؤكّد أنّ الأساس الذي ينطلق منه الشاعر في هذه الحالات،

5) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 168، ويمكن أن نذكر على سبيل التمثيل أيضا أبا القاسم الشابي 1909 – 1934 وقد كان حليق الشارب، لا يلبس "الشاشية" في وسط اشتهر بالمحافظة، وفي عصر لم يكن ينظر أهله بعين الرضا إلى من تخلّى عن لبس الشاشيّة أو حلق شاربه.

6) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : رباعيات، ص. 86.

7) ميخائيل نعيمة، الغربال، ص. 137.

إنما هو الاعراض عمّا يبدو من الحقائق وعمّا سلّم به الناس منها والعمل على اكساب الحقائق والقيم معنى جديدا مختلفا، وهو معنى غير مكتمل، يستدعي عملا مضنيا وبحثا دائبا كما يستدعي" تعبئة "القوى الذاتية لتكفل للفرد ما به يستعيض عمّا نبذه من القيم السائدة والأعراف المستتبّة التي لم تعد تلبّي ما يطمح إليه من يقين مطمئن فيما يتصل بمنزلة الانسان من الكون، ولعلّنا لا نبالغ إن قلنا إن الهجرة تتخذ في هذا المجال بعدها الرمزي: فهي ترمز إلى هذا الانسان الذي ترك وطنه وأهله، بما يحمل الوطن والأهل من دلالات الانتماء والهوية والقيم بعد أن انقطع حبل التواصل بينهم وبينه، وتغيّرت نظرته إلى القيم التي سلّموا بها وأثارت في نفسه تساؤلا حارقا عن جدواها ومعناها بل وعن الأساس الذي ترتكز عليه، ولنا في الصفحات الأخيرة مما كتب نعيمة في المرحلةالأولى من "سبعون" خير دليل على رفض تلك القيم والتسليم بها، وعلى ما خلفته تلك القطيعة في نفس صاحبنا وقد ختم حديثه في هذا الباب بقوله : "حسبي أن أذكر ما ذكرت ليعرف القارئ أي وحدة روحية كنت أعيش فيها بين أهلي وسكان بلدتي وبلادي، ولو أنها كانت وحدة روحية لا أكثر لهان الأمر بعض الشئ، ولكنها كانت كذلك وحدة في الفكر والذوق "[8] فلا مندوحة له- اذن - من أن يركب المجهول ناشدا كسر الطوق الذي ضربته الوحدة على نفسه فينطلق في الحياة وحيدا ساعيا إلى بناء ذاته بناء على غير أنموذج ولا مثال، قد يخدعه سراب كاذب أويهديه برق خلّب، ولكنه يواصل السير والسعي، يحدوه في ذلك ما قطعه على نفسه من اعتبار رحلته تلك رحلة في تطلب المعنى الحق، وهي بذلك رحلة غير بعيدة - عند التقدير – عن رحلة المريد يطلب مزيد المعرفة أو يطلب المعرفة الحق بارتقائه في درجاتها إلى أن يبلغ سدرة المنتهى، وهي بذلك أيضا رحلة يمكن أن نرى فيها بعض دلالات التحوّل من مذهب إلى آخر أوالارتداد عن دين إلى آخر [خفيف]

كان في موطن كثير العرار تسطع الشمس فيه كل النهار

إنما ضاق ذرعه في الجوار فابتغى سفرة وراء البحار

8) نعيمة، سبعون، المرحلة الأولى، ص. 279، وانظر الصفحات من 274 إلى 279، وفيها تفصيل الحديث عن الصدع الذي أصاب نعيمة فجعله في تلك "الوحدة الروحيّة".

ثـــــــــــمّ ودّع

سـار فـي دربـه يغنـي ويحـدو وخطوط الآفـاق تخفـى فتبـدو

كطريـق إلـى الـسما تمتـدّ والأمـاني تقـوده وهـي تـشدو

سـر! تـشجع!

(...)كيف ذا ينثنـي أمـام الـسبيل فارس طـامح إلـى المـستحيل!

أيبيـع المعلـوم بـالمجهول وله في المـسير لا فـي النـزول

كـل مطمـع[9]!

إنّه تطلّب المجهول، وإنها الرحلة فيه ارتحالا لا يني، عساه يعرج- عبر الأماني -إلى سماء المعرفة تتكشف له فيها الحجب فتتحقق له المنزلة التي يروم، في عالم تسيّره قيم غير التي أعرض عنها في عالم الناس من حوله، وقد عبّر جبران عن هذا في نصّ قصير عنوانه" يالائمي"، وهو نص وإن كان نثرا- بالغ الدلالة على ما ذهبنا إليه؛" دعني يالائمي ووحدتي (...) لي قلب صغير أريد أن أخرجه من ظلمة صدري وأحمله على كفيّ متفحّصا أعماقه ومستحكيا أسراره، فلا تترصده يالائمي بنبال مذاهبك مسببا خوفه واختفاءه ضمن قفص الضلوع قبل أن يسكب دماء خفاياه ويقوم بفرضٍ عقّدتْه الآلهة عندما ابتدعته من الجمال والحب(...) اعتقني من حكاية المال وقصص المجد، لأن نفسي غنية باكتفائها ومشغولة بمجد الآلهة ! اعفنى من مآتي السياسة وأخبار السلطة، لأن الأرض كلها وطني وجميع البشر مواطنيّ "[10].

ما من شكّ في أن الشاهدين اللذين ذكرنا يرشدان القارئ . إن توقف عند بعض الألفاظ التي استعملها نسيب عريضة أوعند بعض الألفاظ التي استعملها جبران، إلى أن العلاقة القائمة بين الشاعر ومن حوله من الناس علاقة لا يحكمها الوفاق : فنسيب عريضة قد" ضاق ذرعه في الجوار "فانطلق مرتحلا، فأثارت

---

9) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : عودة الفارس، ص.ص. 97 – 98.

10) جبران، دمعة وابتسامة ضمن المجموعة الكاملة، ص.ص. 292 - 293، وانظر في مثل هذا أيضا، قصيدة أبي ماضي : لم يبق غير الكأس، الديوان، ص 476 بوجه خاص.

رحلته الدائبة استغرابا واستنكارًا بسبب تركه الاطمئنان والقرار إلى المسير يدفعه الطموح إلى الفوز بالمستحيل، أما جبران، فانه يقدّم محدّثه على أنه يلومه بسبب تركه مذاهب الناس، ويقدّم هذه المذاهب على أنها نبَال تنوشه فتقعد بقلبه عن الاضطلاع بالرسالة التي أوكلتها له الآلهة وهي رسالة بعيدة كل البعد عن "المال " و"المجد "و"مآتي السياسة "و"السلطة "لأنها رسالة سندها القلب ومجالها النفس، ومن كانت تلك رسالته لم يرض بمواضعات الناس وشرائعهم، ولذلك ترانا غير مغالين إن قلنا إن ترسيخ الهوية أوتأكيد الذات لدى هؤلاء الشعراء غالبا ما يبدأ بالقطيعة وهي قطيعة أساسها فضح واقع صار لا يحتمله الشاعر ولا قبل له بالتسليم بما يسوده من قيم تسحقه وطأتها وتحمله حملا على مناهضتها، دون سبب واضح أحيانا سوى أنها قيم مستتبّة لا تدع لأصواته الخفية مجالا حتى تبرز، ولا تمكّن خياله من الانطلاق ولا أحلامه من أن ترود مجاهل الكون تستقرئ أسراره وتستجلي خفاياه، وفي ذلك ما فيه من الأسباب التي تحملنا على تأكيد هذه القطيعة وقد غدت سمة تميّز العلاقة بين الشاعر ومن حوله من الناس وما حوله من الأنظمة والقوانين ثم إنها قطيعة تزداد وطأتها ثقلا على نفوس أولئك الشعراء بما استبان لهم من اختلاف جوهري بينهم وبين الناس من حولهم بشأن تصوّر الكون وتصوّر منزلة الانسان منه وهي قضية أساسيّة لأنها على صلة بمعنى الوجود وبالأسس التي تنبني عليها حقائقه، وهي على صلة أيضا بتبيّن الوسائل الكفيلة بايصال الانسان إلى إدراك معنى الوجود وتبيّن أسراره والوقوف على معنى الحياة ومعنى الموت أيضا، على أساس جملة من القيم التي لم يألفها الناس فانبروا يلومون الشاعر على انتهاج مسلكها، غير أنه ظل ثابتا لا يتزحزح، مسترسلا في ما بدأه، لا ينثني ولا يرجع، مرسلا إليهم نظرة متعالية تنمّ عن موقفه منهم [مجزوء الكامل]

مهـــلا كمـــاة اللـــوم إنّـــي ... لــــست أعبـــأ بـــــالملام

أنـــا لــست مــنكم فـــي القبيــل ... وإن يطـــل فـــيكم مقـــامي

فلكـــم تـــوا فهكـــم ولـــي ... ولعـــي بـــادراك الجـــسام

ولكـــم حـــدودكم ولـــي ... مـــا لا يُحـــدّ مـــن المرامـــي

(...) فـــاذا نظـــرت فـــلا أرى ... مـــن نـــوركم غيـــر القتـــام

(...) كونوا كما شـــئتم وخوضـــوا   مــــا أردتـــــم فـــي ملامـــي

فأنـــا أنـــا ... لـــن تزعجـــوا   بحـــروبكم يومـــا ســـلامي[11]

ما من شكّ في أن مدار القضية بين الشاعر والناس من حوله في هذه الأبيات متصل بجواهر الأمور لا بأعراضها، ولما كانوا لا يدركون تلك الجواهر نعتهم بقصر النظر الذي لا يتجاوز بهم الحدود القريبة، ولا يبلغ بهم" الحقائق "التي يسعى الشاعر جاهدا إلى تبيّن ما تحجّب منها، وهي حقائق لا تستند إلى مقاييس نظرهم، ولذلك فان الشاعر لا يرى في" نورهم "سوى" القتام"، وهو ما يدفعه إلى العزوف عن رؤاهم ويصرفه عن الوقوف عند حدود" توافههم "وإن قالوا وأطالوا وتواصل منهم اللوم والتقريع، ولذلك نراه يردّد قوله [مجزؤ الكامل]

فأنـــا أنـــا لا العـــذل يثنينـــي   ولا يـــــدعو آهتمـــــامي[12]

فالاحساس بالغربة الناتج عن اختلاف في أسس النظر إلى الكون والشعور بالقطيعة بسبب طغيان ذلك الاحساس على الشاعر قد أدّيا إلى ما رأينا عند نسيب عريضه من إعراض عن أهل عصره ومقاييسهم ومن انصراف عن شواغلهم التي ليست- في تقديره -سوى توافه" لا ترقى إلى ما هو مولع به من" إدراك الجسام "من الأمور، وكثيرا ما ينقلب ذلك الاعراض إلى إحساس بالتعالي هو ثمرة الشعور بالتفرّد، فتستقر القطيعة وتعظم فتزداد وطأة الشعور بالغربة في الوجود، ويذهب في ظن الشاعر أن أساس علاقته بمن حوله إنما هو العداء، كما نرى ذلك – على سبيل التمثيل -في بعض نصوص جبران، وقد وضع له عنوان" : يا من يعادينا" [سريع]

يـــا مـــن يعادينـــا ومـــا إن لنـــا   ذنـــب إليـــه غيـــر أحلامنـــا

(...) لوموا وسبوا والعنوا واسخروا   وســـاوروا أيامنـــا بالخـــصام

وابغوا وجوروا وارجموا واصـــلبوا   فالروح فينا جوهر لا يُـــضام[13]

---

11) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : قل للعواذل، ص. 227.

12) المصدر ذاته، والنص ذاته، ص. 226.

ولئن كان فيما عرضناه من حديث عن الاحساس بالغربة لدى شعراء الرابطة ومن شعور بالقطيعة يملأ كيانهم وهم في ذلك على نهج عدد كبير من الرومنطيقيين بعض التفسير لما يتحدث به الخاص والعام من إعراض الرومنطيقيين عن عصرهم وأهله وقضاياه ومشاكله اليومية أومن انزوائهم وبكائهم "الجنة الضائعة"، فان فيه أيضا إلماما وإشارة إلى ما سيسعى هؤلاء الشعراء إلى تبيّنه من السبل التي تهديهم إلى تصوّر عالم جديد يقوم على أنقاض العالم الذي تنكبوا أسسه وقيمه، إذ أن الاحساس بالغربة والشعور بالقطيعة قد ظلّ يحرّكهما دوما الحنين إلى" صميم الحياة "أي إلى استرجاع لحظة الوجود البكر، لحظة الائتلاف والتناغم، وهي اللحظة التي ينطلق منها- في تقديرهم - بناء جديد، به تتم المعادلة، ويكتمل للانسان وجوده ويكتسب معناه وجدواه، وما هذا البناء سوى الوجه الثاني- أوإن شئنا قلنا القفا-الذي يسبغ على" ثورة "هؤلاء الشعراء وعزوفهم عن عصرهم وأهله ما ينبغي له من" المعنى- "أومن الشرعيّة، وبذلك يمكننا أن نفهم السبب في الحاح جبران وأصحابه على أنهم يميلون إلى الهدم ميلهم إلى البناء [14].

ذلك أن ما كانوا يرومونه من إقامة عالم جديد على أسس غير معهودة ينخرط ضمن ما كانوا يؤمنون به من وجوب الاضطلاع بمهمة عسيرة، هي مهمّة أن يسترجع الوجود معناه وأن يستردّ الانسان منزلته السليبة، ولن يتم ذلك إلاّ إذا جهد في الظفر بالمعنى الحقّ، وهذا المعنى الحقّ هو المجال الذي يتجلى فيه انعتاق الانسان وتحرّره من المواصفات والأعراف والشرائع وتكتمل فيه حريته فينطلق حرّا" كطيف النسيم[15]"، وقد اجتمعت في نفسه مؤثرات شتّى، لن يؤدي اجتماعها إلى تنافر وصراع بل إلى تناغم وآنسجام يعكسان تناغم عناصر الكون وانسجامها

---

13) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، ضمن المجموعة الكاملة – ص. 597.

14) انظر مثلا : العواصف، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 404، وقول جبران قريب ممّا ذهب إليه الرومنطقيون الألمان حينما تحدثوا عن "العاصفة والاجتياح" (Sturm und Drang) – انظر تمثيلا :

- Lacoue – Labarthe et Nancy, L'Absolu littéraire, op. cit, pp. 42-45

15) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، تونس، دار الكتب الشرقية، دار مصر للطباعة، 1955، ص. 88، قصيد : يا ابن أمي.

في" الزمن الأوّل "قبل أن" تفسد "بما نسجه" العقل "وزيّنه، فلا عجب ان رأينا جبران يستنكر ما تراءى له في بعض لحظات التجلي حينما بدا له القلب البشري في بعض" الرؤى "يصرخ في ألم وهو ينزف" : أنا هو القلب البشري أسير المادة، وقتيل شرائع الانسان الترابي، في وسط حقل الجمال على ضفة ينابيع الحياة، أسرت في قفص الشرائع التي سنها الانسان (...) كل ما يشوقني صار بعرف الانسان عارًا، وجميع ما اشتهيه أصبح في قضائه مذلة . أنا القلب البشري قد حبست في ظلمة سنن الجامعة فضعفت، وقيدت بسلاسل الأوهام فاحتضرت وأُهملت في زوايا غيّ المدنية فقضيت ولسان الانسانية منعقد وعيونها ناشفة وهي تبتسم "[16].

انه رفض صريح لكل ما يسهم في قتل القلب البشري واسكات صوته، وهو كذلك رفض لكل ما يخنق نبض الحرية والانعتاق والتوق إلى المعنى الحق، المعنى الأسنى والأسمى الذي لا يحيط به كلام ولا يخضع لسلطان المنطق الجاف العقيم الذي لا يرقى إلى الكلّيات بفعل ما يكبله من سنن تقعد به فيُسفّ ولا يعلو ويزحف كسيحا فيقصر عن إدراك منزلته الحق من الكون، إلا أن تكون منزلة يحددها الزمان والمكان على ما تواضع عليه الناس ودأبوا، فيقوم دونه ودون المعنى الحق حجاب، وأنّى له أن يهتك الحجاب لينكشف له ذلك المعنى بما ركّب فيه من اللغز المداجي المراوغ أبدا، ذلك أنه لا يبدو إلاّ في لحظات من الرؤى تلتمع في صفحة الحياة فيبادر إليها من رهف حسّه وكان ذا طاقة على أن تسع نفسه" فائض المعنى" الذي يملأ الوجود، فيستطيع بذلك أن يتحوّل عن الرفض والهدم إلى البناء والسعي إلى التبشير برؤية يقوم عليها عالم لا تتحكم فيه مقولات العقل المعهودة (كالزمان والمكان، والسلطة وغيرها) بل يسير وفق ما يحقق للانسان إنسانيته، وينأى به عن "الاستلاب"، ولن يتحقق للانسان معنى وجوده الحق إلاّ إذا عزف عن ما سلّم به الناس وأذعنوا له من سلطان سلبهم ملكة الغوص في نفوسهم حتى ينصتوا لما تردّد فيها من أصداء تهديهم إلى حقائق الكون، وهي حقائق لم يستطع العقل- في تقدير

16) جبران، دمعة وابتسامة ضمن المجموعة الكاملة، ص. 259.

الرومنطيقيين بوجه عام -أن يدرك منها إلاّ بعض أعراضها ووقف حصيرا دون الإحاطة بجواهرها، وأنى له ذلك .

فليس تطلّب عالم بديل وليس السعي إلى منزلة بديلة لدى شعراء الرابطة القلمية سوى نتيجة طبيعية لما كانوا يكابدون من إحساس بالغربة ثقلت وطأته على نفوسهم، كما أن ذلك لم يكن سوى نتيجة ما كان يؤرقهم ويقذف بهم في مهاوي القلق والحيرة من نشدان معنى للوجود، أومعنى لوجودهم أيضا، وهو معنى ما إن تلوح بعض بوادره حتى يغمره الشكّ ويعصف به، وقد تأججت ناره بما طرأ على وطنهم من أحداث غيّرت موازينه وقلبت قيمه رأسا على عقب وآختلطت فيه المراجع التي كانت تُردّ إليها الأمور وبها تقاس، وهي أحداث أفقدت الانسان ما كان له من امراس تشده إلى يقين مطمئن، فدفعت به دفعا إلى ترديد السؤال الذي أضحى على كلّ لسان: من أنا، بل من نحن، وما منزلتنا في خضمّ هذا العالم الصلد الأصمّ يدفع أعدادا غير قليلة إلى الضرب في آفاق مجهولة وإلى السعي وراء سراب قيمة زائفة زائلة، قد صارت متحكّمة في المصائر، مستعبدة النفوس، حائلة دونها ودون ما خلقت له من مسايرة الأفلاك حرّة طليقة من كلّ قيد : [مشطور الرمل]

ربّ نفـــس ســـجنت دهـــرا طويـــلْ

مثلمـــا يُـــسجن مـــصداح الطيـــور

أصـــبحت مطلقـــة بعـــد الكبـــول

تغتـــذي ريـــح المـــوامي والـــصخور

فهـــي لـــم تخلـــق لترســـو بـــالقيود

لا ولا قـــد صـــنعت للبرقـــع

عجبـــا فـــي هـــذه الـــدنيا النقـــود

حجبـــت إحـــدى النجـــوم اللمّـــع(17)

---

17) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيدة : الربيع، والشاهد من الصفحتين 60 – 61.

ولكن، لئن استطاعت نفس الشاعر الانطلاق من قيدها لما تتميّز به من طاقة غير عادية فان ذلك التحرّر لم يكن في مقدور سائر الناس، فظلوا أشبه ما يكونون بقافلة ضلت الطريق فضربت في الأرض وقد اشتبهت عليها السبل، فلم تدرك مستقرها ولا بلغت غايتها ولا اهتدت إلى ما به تنقع غلة الحيرة المضطرمة في أحشائها .

ولعلنا لا نبالغ إن ألححنا على وجوب أن لا نأخذ حديث الشاعر في الأبيات السابقة مأخذ التسليم وألاّ نعتبره" وثيقة "على خلاصه ونجاة نفسه من أوصاب الزيف وانطلاقها نحو" قيم أصيلة"، إذ كثيرا ما تشتبه الرغبة في حديث هؤلاء الشعراء- وفي حديث غيرهم أيضا -بالانجاز ويلتبس الخيال بالواقع، ولكنه حديث يعكس- على كل حال -ما كان في أنفس شعراء الرابطة من شوق يدفعهم إلى تبيّن منزلة للانسان في الضباب الذي كان يلف وجودهم ووجود أهل عصرهم من بني وطنهم بوجه خاص نتيجة الزلزال الذي دكّ صرح بنية تقليدية لم تستطع سبيلا إلى الوقوف في وجه مستجدات تلك الفترة التاريخية الدقيقة وقد تسارعت أحداثها وتعقّدت وتشعّبت تعقّدا وتشعّبا كان الاحساس بالضياع كما كانت الحيرة من أبرز نتائجهما: [مجزوء الكامل]

إني أراك كسائح في القفر ضـلّ عـن الطريـق

يرجو صديقا في الفلاة وأين في القفـر الـصديق

يهوى البروق وضوءها ويخاف تخدعه البـروق

بل أنت أعظم حيرة مـن فـارس تحـت القتـام

لا يستطيع الانتصار

ولا يُطيق الانكسار(18)

---

18) إيليا أبو ماضي، الجداول، قصيد : المساء، ص.ص. 57 – 58.

ليس هذا الشاهد من شعر أبي ماضي منافيا لما سقنا من شعر رشيد أيّوب، ولولا ضيق المجال لاستعرضنا غير هذين الشاهدين من شعر غيرهما من أعضاء الرابطة القلميّة[19] ممّا يبيّن لنا أن نشدان الخلاص من طوق ما طغى من زائف القيم والتوق إلى تأسيس عالم" أفضل "قد كانا من الثوابت في شعر جبران وأصحابه، عبّر بعضهم عنه تعبيرا هو أقرب إلى التخييل الحلمي وعبّر بعضهم الآخر عنه تعبيرا عليه مسحة من الشكّ والتردّد تلامس الاقرار بالعجز عن بلوغ المرام، ولكنه تعبير كيفما نظرنا إليه - لا يدع مجالا للشكّ في الصلة المتينة التي نراها قائمة بين الاحساس بالغربة وما يولّد من شعور بالضياع والحيرة من جهة والسعي من جهة أخرى إلى تلمّس ملامح عالم جديد يقوم بديلا من العالم الذي أورث تلك الحيرة وذلك الضياع، عالم تعود فيه للانسان منزلته وتكتسب فيه حياته معنى كما يكتسب موته معنى ويعود إلى علاقته بمختلف عناصر الكون من حوله ما افتقدته من تآلف وتناغم وانسجام وتكتمل به أيضا رؤية الكون وتتضح معالم المنظومة الفكرية التي كان أولئك الشعراء يصدرون عنها ويجولون في رحابها، وهي منظومة حرصنا على بيان ما بين مختلف حلقاتها من ترابط وعملنا على إخراجها من الشتات المبذعرّ المتنافر فالتذكير بما بين مكوّناتها من ائتلاف- يجعلها ترصد جواهر الكون وتستكنه أسراره، وسيلتها في ذلك حمل الآخذ بها على الإصغاء إلى أصداء روحه وقد تآلفت مع عناصر الكون وقواه .

ولا نعتقد أنه من التمحّل ولا من التكرار إن قلنا إنّ تطلّب عالم منشود والسعي إلى إقامته طلبا لتوازن انخرم ولمنزلة تدنّت قد كانا نتيجة عوامل موضوعية تتصل بالفترة التاريخيّة الدقيقة التي عاش فيها جماعة الرابطة القلميّة وهي فترة- على ما بيّنّا -قد أصابها من التحوّل السريع والأحداث الجسام ما بلبل الأذهان وأدخل على النفوس اضطرابا خلخل القيم المستتبّة ورجّ البنى التقليدية في مختلف المستويات وبعث في النفوس تساؤلا مقيما وحيرة حارقة، سعى المثقفون والمفكرون في مختلف الأقطار العربيّة إلى أن يجدوا لهما حلاّ يبلغون به برد اليقين

---

19) نذكر تمثيلا لا حصرا : نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : من نحن؟ – ص. 152.

-ولعلهم مازالوا في سعيهم دائبين -وذلك ما يحملنا على أن نذهب إلى أن موقف جماعة الرابطة القلمية وسعيهم إلى استبدال عالم الواقع بعالم الرؤى لم يكن- في تقديرنا -سوى واحد من الأجوبة عن تلك الحيرة وعن ذلك التساؤل اللذين أفضيا -كما قلنا -إلى أجوبة يعسر أن نحيط بها في مثل هذا المقام .

فإذا ما قصرنا النظر على موقف جبران وأصحابه، اتضحت لنا دون عسر متانة العلاقة بين المعطيات الموضوعيّة التي أشرنا إليها وهي معطيات ملابسة للفترة التاريخية التي عاشوا فيها والجوانب الذاتيّة في ذلك الموقف، وما يكمن وراءها من أفكار تشد أزرها وتلم شتاتها وتجعلها كالعقيدة انغرست في النفس وتمكنت منها تمكّنا، وهي أفكار وثيقة الصلة بالرؤية الرومنطيقية وما يدور في فلكها ممّا يتعلّق بتصوّر منزلة الانسان من الكون وبالأسس التي ترتكز عليها وبالطرق المفضية إلى تلك المنزلة حتّى يمكن للانسان أن يقيم العالم المنشود الذي بشره به الشّاعر ودعاه إليه في ظلّ نسق جديد من العلاقات ووفق نمط مختلف من القيم وفي ظلّ مجال مادّي غير المجال الذي ألفه الناس واعتادوه فصار لهم سجنا وقيدا .

فالسّؤال الأهم الذي يمثل منطلق الدعوة إلى عالم أفضل والسعي إلى إقامته إنما هو السؤال المتصل بمنزلة الانسان من الكون ومن الوجود، وهو سؤال بعث في أنفس الشعراء حيرة وقلقا- على ما رأينا في الباب السابق -وهما حيرة وقلق كانا ناتجين عن عدم الرضا بما هو كائن من جهة، وعن عدم تبيّن الطريق التي يمكن اتباعها لاسترجاع برد اليقين وسكينة الطمأنينة من جهة ثانية، حتى غدا الشاعر في حياته شبيها بسفينة في ضباب، ولكن ذلك السؤال قد أنشأ أيضا لدى شعراء الرابطة القلمية رغبة ملحّة في رسم ملامح عالم بديل يقضي على الاحساس بالغربة والشعور بالوحدة وقد ثقلت وطأتهما على نفوسهم، وخلّفا فيها كالخوف من ألاّ تلقى روح الشاعر روحًا تفهم أصداءها وتسمع شكواها وتدرك كنه نجواها، كما أثارا فيها ما يشبه الذعرمن أن يؤخذ الشاعر بجريرة الاختلاف عن الناس من حوله، فينبذونه ولا يلتفتون إليه، وكيف لهم أن يلتفتوا إليه وقد أعرض عنهم وتنكب مألوفهم بما فيه من عدم اكتراث بيقظة الإحساس ومن إهمال لما يفتحه الخيال من

العوالم والرؤى ولما تحويه الأحلام من الأخيلة والأحاسيس ولما في أغوار الروح من المجاهل التي تغري بسبرها وإدراك مكنوناتها، والابحار في لججها التي تكشف كلّ لجة منها عالما فذا فريدا .

إنها لمفارقة أن نرى عزوف الشاعر عن قيم الناس من حوله وأعرافهم وشرائعهم حدّ القطيعة ينقلب فيغدو المسرب الذي يتوخاه الشاعر في نزوعه إلى استرجاع مكانه بينهم ومكانته منهم، بعد أن تبيّن له أن لا معنى لوجوده إن كان غارقا في وحدة تورثه وحشة تجعل الكون من حوله قفرًا [خفيف]

سـئمت نفـسي الحيـاة مـع النـا	س وملّت حتـى مـن الأحبـاب
وتمـشت فيهـا الملالــة حتــى	ضجرت من طعامهم والـشراب
ومـن الكـذب لابـسا بـردة الـصد	ق وهــذا مـسربلا بالكــذاب
(...) فهجرت العمران تـنفض كفـي	عـن ردائـي غبـاره وإهـابي
(...) خلت أني في القفر أصبحت وحدي	فإذا النّاس كلهـم فـي ثيـابي[20]

ليس من اليسير- إذن -أن يلزم الشاعر وحدته لا يبرحها ولا يرضى منها بديلا، ذلك أنه كلما أوغل فيها نتيجة ما استقرّ لديه من شعور بالغربة ونتيجة ما قام من نشاز بينه وبين الناس من حوله، زادت وحشته وتعاظمت الحاجة في نفسه إلى "الآخر"، أو إلى" الناس "وازداد وعيا بأنّ حياة الانسان لا تكتسب معناها الحقّ إلاّ في المجموعة، وقد تصوّر بطل نعيمة" الأرقش "(في مذكراته) نفسه وحيدا وما من بشر غيره على وجه البسيطة، ولكن سرعان ما أخذه الهلع واستبدّ به، واضطربت حاله فانطلق يتحدّث معترفا : "ولكن قشعريرة تمشي في بدني إذ أتخيلني الآدمي الأوحد على وجه الأرض، لقد أحببت عزلتي وسكوني يوم كان من حولي بشر أعتزلهم وألجم لساني عن مكالمتهم، أما وقد أصبحت وحدي ولا شبيه لي في الأرض من جنسي، فعزلتي انقلبت وحشة وسكوني سجنا ووجودي غربة . لا، ما

---

20) إيليا أبو ماضي، الجداول، قصيد : في القفر، ص.ص. 48 – 52.

أحسست مثل هذه الغربة من قبل (...) لا، ليست الأرض أرضا بدون الانسان يعبث بما فيها إذ يعبث بنفسه ويخاصم وينازع ويحب ويكره ويبني ويهدم » [21].

فكأنّما الشاعر في رتج أفضت به إليه الحيرة وأخذه إليه القلق بسبب ما تردى إليه من منزلة متدنّية قنع الناس بها وأسلموا قيادهم إلى عسفها ومتناقضاتها ورفضها هو وانطلق لسانه بما في خاطره من الاحتجاج المشوب بالتطلّع إلى منزلة أفضل [تفعيلة الكاملّ] :

أنا في الحضيض

وأنا مريض

أفلا يد تمتدّ نحوي بالدوا

وتبثّ في جسمي ملامسُها القوى

وتقلّني من هوّتي نحو الذرى

فأسير مستندا إليها في الورى[22]

لعلّنا- بعد هذا الشاهد -في غير حاجة إلى تأكيد ما ذهبنا إليه من أن الغربة التي صار إليها الشاعر والوحدة التي صارت سمة مميّزة لوجوده تورثه هذا الشعور بالتردي والمرض هي ذاتها التي أضحت تدفعه إلى الانصراف عن الوحدة وطلب الانخراط في المجموعة على أسس جديدة يبشر بها الشاعر ويدعو إليها، حتّى تعود إليه- وإلى الناس أيضا -إذا ما أخذوا بدعوته وساروا على نهجه -انسانيته مكتملة الملامح، ويعود هو إلى فردوسه المفقود وقد طال بحثه عنه وتسآله، وامتدّ طلبه ونشدانه، وبذلك يصبح التبشير بعالم جديد على أسس غير مألوفة لدى الناس -إذ قد أتى عليها الزمن فمحاها وصارت نسيا منسيّا- خيرَ تعبير عن رغبة الشاعر في العودة إلى المجموعة والاندماج فيها والسعي إلى قهر الاحساس بالقطيعة وتجاوز الشعور بالغربة يدفعه في رغبته تلك ما يعتمل في نفسه من شوق إلى

---

21) ميخائيل نعيمة، مذكرات الارقش – ص.ص. 119 – 120.

22) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : أنا في الحضيض، ص. 72.

صميم الحياة على حدّ تعبير أبي القاسم الشابي[23]، وما يعتكر فيها من حنين إلى فجرها الأول حينما كانت حياة الانسان تآلفا وانسجاما مع عناصر الكون، خلوا من المتناقضات والثنائيات التي بنى العقل عليها عالمه وتصوّره، وبذلك تبلغ المفارقة حدّها الأقصى وقد استبان لنا أن العالم الذي يتوق الشاعر إلى بنائه بديلا من عالم الواقع إنما هو العالم المفقود المنشود في الآن ذاته .

والحقّ أن هذا الحنين المضطرم إلى صميم الحياة" ليس غريبا عن قضية جوهرية من القضايا التي أثارها الرومنطيقيون الألمان في مرحلة أولى ثم سائر الرومنطيقيين بعد ذلك، وهي قضية" الوحدة الكونية [24] ومنزلة الانسان منها، ومدى اسهامه في تحقيقها وتجليها حتى تزول الفروق بين الظاهر والباطن، أوبين الجوهر والعرض، إذ الرابطة بينها جميعا هو التشابه والتماثل إذ أن مختلف الكائنات ترمز إلى وحدة أساسيّة هي الوحدة الكونية، ويبدو أن أصل هذه الرؤية يعود إلى أفلاطون عند حديثه عن العالم من حيث هو كائن حيّ ذو روح وعقل، ومن حيث هو صورة لخالق يمكن للعقل أن يدرك وجوده، وتواصلت فكرة أفلاطون هذه عبر العصور وكان الحاح الفلاسفة بعده على التماثل بين الانسان والكون وعلى وحدة الكون وتجاوب عناصره وكائناته تجاوبا يحمل الانسان على ألا يرى في الكائنات إلاّ انعكاس بعضها على بعض، كما يحمله على أن يقرأ" كتاب الطبيعة الأكبر "إن هو شاء معرفة الكون معرفة دقيقة ومعرفة نفسه أيضا، ذلك أن وحدة الكون تتجلى فيه هو كأفضل ما تكون، وعادت هذه الرؤية قوية مؤثرة خلال عصر النهضة الأروبي (بداية من القرن الخامس عشر بايطاليا، وذلك لصلتها بمعركة فكرية كانت ترمي إلى بيان أن العلاقة بين الانسان والكون ليست علاقة يكتشف بها الانسان نظام الكون من خلال النظر في ذاته هو، بل هي علاقة تبيّن أن الانسان هو مصدر القيم ومدارها، وأن الفيلسوف والشاعر والحكيم والمتصوّف يمكنهم- انطلاقا من ذلك -أن يروا ما لا حصر له من علاقات التماثل والتناسب بين

---

23) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، (قصيد : الأشواق التائهة)، ص. 112.

24) نقترح هذه العبارة ترجمة للعبارة الفرنسية "L'unité cosmique"، وهي العبارة التي بنى عليها ألبير بيغين A.BEGUIN، بعض فصول كتابه الذي ذكرنا آنفا :

A. BEGUIN, L'âme romantique et le rêve – op. cit, pp. 63-73.

الإنسان والكون، وقد تأثر بجملة هذه الأفكار، الفيلسوف الالماني جاكوب بهمه Jakob Böhme (1575-1624)[25] ، وانتقلت منه إلى الرومنطيقيين الألمان على ما هو معروف من تأثرهم به وأخذهم بعدد غير قليل من أفكاره، وسرت منهم إلى الرؤية الرومنطيقية عموما، وتجلت آثارها في ما خلفه عدد غير قليل من الرومنطيقيين، وقد انطلقوا عند الخوض في هذه القضية من الاقرار بحقيقة كانوا يرون أنه لا سبيل إلى انكارها وإن كانت خفيّة عن الانظار بعيدة عن الأفهام أحيانا، وهي أن الانسان يحمل في ذاته جميع القوى التي تحرك العالم، وأنه الأنموذج المصغّر المختصر من تلك القوى، وأنه المنبىء بها، الكاشف سرّها لمن أعياه فتق السرّ وإدراك ما احتجب منه، لا على أساس التجزئة والتفصيل وردّ كليات الأمور إلى جزئياتها المكوّنة لها، بل على أساس من الشمول الذي تردّ فيه مختلف المظاهر المتباينة إلى وحدة أساسيّة لا آنفصام لها ولا معنى لجزئياتها منفصلةً بعضها عن بعض، وينبغي ألاّ يقوم الأمر- عند التقدير -على النظر في مكوّنات الحياة وأعراضها التي قد لا يحيط بها عدّ ولا يأتي عليها حصر، بل على النظر في الحياة نفسها، وتكون العبرة في ذلك حياة الطّبيعة برمّتها لا حياة الحيوان- على سبيل المثال -إذ أن حياة الحيوان بما لها من بداية ونهاية لا تعكس ما في حياة الطبيعة -على كرّ الدهارير - من تجدّد لا تبلى أسبابه ولا يصيبها الونى، كما أن حياة الحيوان لا تعدل- ولا يمكن أن تعدل -حياة الطبيعة إذا ما أخذناها في بعدها الثاني، أي البعد المكاني، إذ تضمّ الطبيعة وتحتضن ظواهر على غاية من التباين، ولكنها ظواهر تعكس- في تباينها -ما في الطبيعة من حياة كلّيّة شاملة وتستعيدها، فما الحياة إذن سوى" تيار كوني "مسترسل في اتجاه معلوم وسيرورة محكمة الأطوار غايتها الكمال، وهي بذلك سيرورة لا تحكمها الفوضى ولا يستبد بها الاعتباط، وإن كان السرّفي ذلك محيّرا يدفع إلى التساؤل والبحث، ولكنه ينتهي إلى ضرب من الاقرار بأن الحياة تتخذ مظاهر شتى وأشكالا متباينة وإن ظلّ جوهرها واحدًا فردًا، وذلك ما نراه عند نعيمة- تمثيلا لا حصرا - حين يسائل نفسه ويكرّر المساءلة [مجزوء الرمل] :

---

25) انظر تفصيل القول في هذا في : Encyclopaedia Universalis, vol. : 15 p.p. : 191-193, article : Macrocosme, écrit par : Helène VEDRINE.

هـــل مـــن الأمـــواج جئـــت ؟

(...) هـــل مـــن البـــرق انفـــصلت ؟

أم مــــع الرعــــد انحــــدرت ؟

(...) هـــل مـــن الـــريّح وُلـــدتِ ؟

(...) هـــل مـــن الفجـــر انبثقـــت ؟

(...) هـــل مـــن الـــشمس هبطـــت ؟

(...) هـــل مـــن الالحـــان أنـــت ؟[26]

غير أن شاعرنا ينتهي إلى ما يشبه اليقين يقهر به الشكّ ويدخله برزخ الطمأنينة، إذ أدرك أنّه قد جمع بين مختلف تلك المظاهر التي ليست سوى أعراض لجوهر لا يتغيّر ولا يزول، أو إن شئنا قلنا إنه الجوهر السرمدي الذي لا أول له ولا آخر [رمل] :

أنـــت ريـــح ونـــسيم أنـــت مـــوج أنـــت بحـــر

أنت برق أنـــت رعـــد أنـــت ليـــل أنـــت فجـــر

أنت فيض من إله[27]

فإذا ما كانت الحياة على هذا التواصل والاسترسال، وإذا ما كانت جامعة لعناصر كثيرة مُؤلفة بينها صانعة من نشازها انسجاما وإن تباعدت مكانا وزمانا، لم تكن الحيوات الفرديّة أوالذوات المتمايزة إلاّ نقاط توقف وقتي في ذلك التيار، قد تقطعه ولكنها لا تفعل ذلك إلاّ بنيّة تعزيزه ودعمه وتقويته: فإذا ما كان للفرد شيء من الحيوية فانما هي حيوية ينتزعها من الحياة الكونية انتزاعا، ولذلك يرى الرومنطيقيون أن حياة الفرد ليست إلا صراعا دائما بين الحياة في معناها المطلق والفرد نفسه فهو يروم امتلاكها وتمثلها وهي تبغي انفصالا عنه وانعتاقا منه، ولا يكون الميلاد من هذا المنظور إلاّ نقطة في مسار الزمن ينقطع عندها ذلك التيار ويتوقف، ويكون الموت نقطة ينبعث فيها التيار مسترسلا من جديد بعد أن ازداد

26) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : من أنت يا نفسي، ص.ص. 16 – 21.
27) المصدر ذاته، والنص عينه.

قوة، ومن ثمّ فان الولادة والموت لا يمثلان بداية ونهاية بل هما مرور من نمط من -الحياة إلى نمط آخر، وبذلك ندرك السبب الذي يجعل جلّ الرومنطيقيين يذهبون إلى أن الحقيقة الوحيدة هي الحياة وإلى أن جهد الانسان ينبغي أن يكون توقا متواصلا إلى معانقة هذه الحقيقة الوحيدة المطلقة والتوحّد بها والحلول فيها والتماهي ببعض المظاهر التي تعكس حركة الحياة في الطبيعة وتبين عن تجددها الذي لا يداخله فتور ولا يعروه بَهَر، وذلك ما نراه عند جبران - مثلا - في حديثه إلى «الليل» ومناجاته إياه حدّ التماثل : «لقد صحبتك أيها الليل حتى صرت شبيها بك، وألفتك حتى تمازجت ميولي بميولك، وأحببتك حتى تحول وجداني إلى صورة مصغرة لوجودك، ففي نفسي المظلمة كواكب ملتمعة ينثرها الوجد عند المساء وتلتقطها الهواجس في الصباح، وفي قلبي الرقيب قمر يسعى تارة في فضاء[28] بل إن جبران يتجاوز التماثل إلى التماهي، فيعلن : » «أنا ليل مسترسل منبسط هادئ مضطرب، وليس لظلمتي بدء وليس لأعماقي نهاية» [29].

وقد نعجب من تصوير جبران نفسه شبيها بالليل، ولكن يحسن بنا أن نتذكر أن ليل جبران وأضرابه بعيد عن" ليل العاشقين "في المنظور التقليدي، فليس الليل حامل الهموم والأرق بل هو ليل الأخيلة والرؤى، وهل خير من الأخيلة والرّؤى في تحقيق الانسجام والتآلف بين الانسان والحياة في تواصلها وانطلاقها انطلاقا لا يحده حدّ ولا مجال فيه لتفضيل بعض المخلوقات على بعض كما يبدو ذلك من حديث نعيمة" إلى دودة " [طويل]

لعمرك يا أختــاه مــا فــي حياتنــا	مراتب قــدر أوتفــاوت أثمــان
مظاهرها في الكون تبــدو لنــاظر	كثيــرة أشــكال عديــدة ألــوان
وأقنومها باق مــن البــدء واحــدا	تجلّت بشهب أم تجلت بديــدان[30]

28) جبران خليل جبران، العواصف، ضمن المجموعة الكاملة، فصل : أيها الليل – ص.ص. 384 – 385.

29) المصدر السابق، ص.385.

30) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : إلى دودة – ص.86.

فاذا كان" أقنوم الحياة من البدء واحدًا "لدى نعيمة وصحبه مهما اختلفت المظاهر التي يتجلّى فيها، أدركنا أن ما كان عليه شعراء الرابطة القلميّة من المذهب في هذا الباب غير غريب عمّا شاع في الرؤية الرومنطيقية من نظر وتأمّل في مسألة الوحدة الأولى الواحدة السابقة لتعدد الكائنات المنفصل بعضها عن بعض وهو نظر أفضى بهم إلى تفسير ما عليه الكون اليوم وما آلت إليه طبيعة البشر أيضا .فإذا ما كان إدراك الوحدة مقدمة ومنطلقا لتبيّن مميّزات العالم الخارجي والوقوف على خصائصه، فإنّ هذا الادراك نابع من التجربة الذاتية الباطنية وهي تجربة دينيّة بالدرجة الأولى، وما من شكّ في أن هذا المنطلق على صلة بالموقف الصوفي -مهما اختلفت الديانات - وهو موقف يرتكز أساسا على السعي إلى التوحّد بالمطلق، بالله، والحلول فيه والرجوع إلى حضرته بعد أن أُقصي الانسان عنها بما اقترفه آدم وحواء، وقد سار الرومنطيقيون في هذا النهج ذي الطبيعة الصوفية فاعتبروا أن التبشير بعالم جديد يقوم بديلا من عالم الناس الذي فسد بما طرأ عليه من المواضعات والأعراف وبما سنه العقل من الحدود التي غدت كالأقفاص، يُعد خطوة في مسار الكون وصيرورته حتى يستعيد تلك الوحدة المفقودة وقد استعانوا في التعبير عن انفصال الانسان عن تلك الوحدة الأولى وابتعاده عن التآلف والانسجام اللذين كانا يطبعان الكون في فجر الحياة الأول بصور دينيّة كثيرة منها صورة الهبوط على سبيل التمثيل كما في شعر نسيب عريضة [مجزوء الكامل] :

أصعدت في ركب النزوع ... حتّى وصلت إلى الربوع

فأتاك أمر بالرجوع ... أعلى هبوطك تأسفين

أم شاقك الذكر القديم ... ذكر الحمى قبل السديم

فوقفت في سجن الأديم ... نحو الحمى تتلفّتين[31]

لئن أوردنا هذا الشاهد المتعلّق بالصورة ومصدرها في هذا المجال فلسنا نقصد تناول الصورة وما يتصل بها في شعر جماعة الرابطة، بل إننا نروم أن

31) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : يا نفس، ص. 88، وانظر أيضا ص. 179 من المصدر ذاته.

تتضح لنا المنظومة الفكريّة التي كانت ديدن جماعة الرابطة القلميّة من جهة ولكي نتبيّن انخراط هذه المنظومة في الرؤية الرومنطيقية بوجه عام من جهة ثانية وفي هذا الشاهد- كما في غيره ممّا لم نذكر -إقرار بأن ما يعذب النفس إنما هو هبوطها وانفصالها وقد أورثها الهبوط والانفصال ألما وعذابا، لأنهما نتيجة ذنب اقترف في الزمن الأوّل فقضى على الانسجام والتآلف اللذين كانا يطبعان حياة الانسان وقتئذ، وذلك ما جعل الرومنطيقيين يسعون سعيا لا يعرف الونى في سبيل استعادة الحياة الأولى في صفائها وطهرها وتآلف عناصرها وانسجام الكائنات فيها وجعلهم يبشرون بها وبوشك تحققها إذا ما عاد الانسان إلى طبيعته الأولى وعوّد نفسه على الاصغاء إلى همس الروح الخفي وأخذها بالابحار في محيط اللاوعي حتى تأتلف بالمطلق فيكون قادرًا عندئذ على إقامة العالم الأمثل الذي تعود فيه الأمور إلى سالف عهدها في الزمن الأول، فتتكشف أمام النفس الحقائق التي احتجبت عنها بسبب عدول الانسان عن النهج الذي كان عليه أن يتبعه حينما انصرم "الرباط " الذي كان يشد الوعي الانساني إلى الطبيعة، وفسد الانسجام واضطرب التآلف بهبوطه إلى الأرض فنسيت النفس ما كان لها من المعرفة، ولن تعود إليها إلاّ عبر طريق يروض الانسان نفسه عليها حتى تخرج من" النسيان" و"الجهل "إلى "التذكر "و"العلم "و"المعرفة"، لكي تكتمل إنسانيّته، خاصّة إن علمنا أن أصل "الهبوط "وسبب" القطيعة "مع الحقائق الأولى في صفائها وكمالها إنما يرجعان إلى ذنب ومعصيّة أوحى بهما ما انتاب حواء وآدم من رغبة في أن تكون لهما قوة معادلة لقوة اللّه وقدرة مساوية لقدرته، وهي رغبة بعثها في نفسيهما حسّ منطقي، فكان ما كان من هبوطهما من الجنة بما في ذلك الهبوط من معاني الابتعاد عن المعرفة الكليّة ومن القصور عن إدراك حقائق الكون، ولذلك فلا سبيل إلى العودة إلاّ بالسعي إلى استرجاع ذلك التآلف الأول والانسجام المفقود، ولن يكون هذا إلاّ بالاصغاء إلى همس الروح يمزّق أسداف الجهل ويهدي بما فيه من نور لا ينطفئ، إلى" طريق ارم ".

ولعلّ في مثل هذا الحديث ما يفسّر لنا شيوع الرؤي الدى الرومنطيقيين إذ أن الرؤيا هي- في وجه من وجوهها -يقظة ذلك التاريخ الكامن في كلّ منا واسترجاع لماضي الانسان وتنبؤ بمآله وسيرورته ومصيره، ودعوة إلى خلاصه

ممّا تردى فيه نتيجة هبوطه وانفصاله عساه يعود إلى منزلته السالفة ويعود إلى ما افتقده من وحدة وتآلف وآنسجام مع مختلف عناصر الكون، وما من شك في أن "طريق الرجوع "ملتبسة وعرة، لا قبل بها إلاّ لمن راض نفسه عليها وأخذها باحتمال مشقتها بالدربة والمران من خلال التعوّد على الانصات" لرنة الأفلاك " والاصغاء إلى ما يتردّد من خفي الأصوات في عمق أعماقه، فعل المريد يرتقي درجات المعرفة واحدة بعد أخرى، وهذا ما يجعل الشاعر الرومنطيقي كائنا متفرّدًا كما لو كان قد حُكم عليه بالتعالي والتسامي عن منزلة البشر العاديين حتّى يكون خليقا بمعانقة الكون ومعانقة معنى الرفعة والسمو فيه، فإن شبّه نفسه بالنسر (كما فعل رشيد أيوب) [32] وإن أخذها بالجهد فلكي ترقى إلى عوالم لم يألفها الناس ولا أقاموا فيها، وكأنه قد آتخذ شعاره قول الشاعر الألماني غوته Goethe (1832-1749) : "لا بد لكلّ من بلغ درجة الكمال في جنسه من أن يرتفع فوق بني جنسه، وأن يكون مختلفا عنهم، لا قرين له فيهم[33].

إنّ السعي إلى بلوغ درجة الكمال هو ما يميّز الرومنطيقي من غيره من النّاس، ثم إن هذا السعي هو ما يجعل الشاعر قادرًا على أن يستعيد ما كان للانسان من اتحاد بعناصر الكون من جهة، وأن يذكي في نفسه ما خبا من جذوة قواها التي كانت تقودها إلى إدراك حقيقة الكون المطلقة ومعناه الأسنى من جهة أخرى، وقد كتب جبران في بعض نصوصه يقول" : أشتاق إلى الأبدية لأنني سأجتمع فيها بقصائدي غير المنظومة وصوري غير المرسومة[34]" فهذا الشوق إلى معانقة الأبدية قد كان من أبرز العلامات التي ميّزت الرومنطيقيين بوجه عامّ، ذلك أنهم كانوا يعتبرون" الوحدة الكونية "المتينة وحدة فذة فريدة ينبغي التعلق بأذيالها رغم ما يبدو من الظواهر الزائلة الزائفة التي قد تثني الشّاعر عن عزمه وتبعث في نفسه بعض الشكّ أحيانا في قدرته على بلوغ مبتغاه واستعادة ما كان يزخر به من قوى قبل" الهبوط "وقبل أن ينفصل الانسان عن تلك الحقيقة العليا التي كانت تضمن

---

32) انظر : رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص.ص. 89 – 93.

33) نقلا عن : A.Béguin l'âme romantique et le rêve,op.cit, p. 68.

34) جبران خليل جبران : شذرات، ضمن : مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921، ص. 204.

الوحدة الكونية التي تحدثنا عنها، ولذلك نرى الشاعر يعود إلى نفسه يحدثها ويستمد ممّا فيها من" يقظة الاحساس "ما يقهر به نوبات الشكّ والحيرة، فيركب الخيال الخلاق يأخذه إلى مناطق" الطمأنينة "وقد وجد فيه خير دليل يهديه إلى" الحلول "في تلك الوحدة الكونيةو الاتحاد بها حتى يعلو على ما في حياة الناس من زيف وما فيها من أقفاص سجنوا فيها أنفسهم [بسيط]

غـــدا أرد هبـــات النـــاس للنـــاس	وعن غناهم أســتغني بإفلاســي
وأســـترد رهونـــا لـــي بـــذمتهم	فقد رهنت لهم فكري واحـــساسي
(...) غدا أجوز حدود السمع والبصر	فأدرك المبتدا المكنون في خبـــري
فلا كواكـــب إلا كـــان لـــي ســـبل	فيها، ولا تربـــة إلاّ بهـــا أثـــرى
لي في القضاء قضاء والمنون منـــى	وفي ملاحمة الأقدار لي قدري[35]

وليس بلوغ هذه المرتبة من "ملاحمة الأقدار" رهين حاسة من حواس الانسان ولا هو رهين عضو من أعضائه بل إن مدار الأمر على ما للانسان من احساس متيقظ يتيح له بلوغ الوحدة المفقودة ويتيح له تحديد منزلته من الكون على أساس ما لذلك الاحساس- وهو احساس لا يمكن ردّه إلى شتات من المكوّنات التي لا يربط بينها رابط -من العلاقات بما حوله ومن حوله، وهي علاقات تعيد إلى الانسان -على كلّ حال -ما افتقده من تآلف وآنسجام مع مختلف عناصر الكون، شريطة أن يروض نفسه ويأخذها بالغوص في عمق أعماق دلالة المصير الانساني، وبتجاوز ما قد يطرأ على فكره من الانطباعات السريعة العابرة، حتى تتحدد منزلته من الكون وفق ما ينشده من استعادة الوحدة الكونيّة المفقودة واستعادة الانسجام والتآلف اللذين كانا قبل أن يغادر الانسان فردوسه" ويهبط "إلى الأرض . وقد آعتبر نسيب عريضة هذا النشدان" أول الطريق "في قصيدته الطويلة التي عنوانها" على طريق إرم "وقد صدّرها" بتوطئة "عرّف فيها" إرم "بحديث يبدو إلى تشبيه التمثيل أقرب إذ أقام علاقة تماثل بينها وبين عالم الانسان في فجر الحياة أيام كانت تسود" الوحدة

---

35) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : الآن، ص.ص. 108 – 109.

الكونيّة التي أسلفنا الحديث فيها، ونقتصر على بعض الجمل من هذه التوطئة: "جاء في أساطير العرب أن" ارم ذات العماد "مدينة عجيبة بناها شدّاد بن عاد من حجارة الذهب واللؤلؤ والجواهر فكانت فتنة باهرة للعيون (...) ثم أقفرت هذه المدينة العجيبة واختفت في الصحراء فهي في مكان محجوب، عامرة بقصورها السحريّة وكنوزها المباحة ولكن لا وصول إليها (...) أما إرم] التي في القصيدة [فهي إرم الروحية، يسير الشاعر مراحل مع قافلته في طلبها، ويصف طريقه مرحلة مرحلة، حتى يخيل إليه في الأخير أنه رأى نارها من بعيد[36] "وكانت المرحلة الأولى" أول الطريق " [مخلع البسيط]

تفتحـــت أعـــين الـــدراري	واســـتيقظت أنفـــس الليـــالي
وهينمـــت فـــي الـــدجى الأمـــاني	ورفرفـــت أجـــنح الخيـــال
(...) فقم بنـــا يـــا ســـمير نفـــسي	نقفـــو الأمـــاني إلـــى الكمـــال

.....

قـــم نتخـــذ للمنـــى جناحـــا	يطيـــر مـــن عـــالم الحـــدود
عسى نـــرى فـــي الـــسماء دربـــا	نـــسير فيـــه ولا نعـــود
نـــؤم خـــدر الـــرؤى ونحظـــى	بمـــا حرمنـــاه فـــي الوجـــود[37]

ولعله يحسن بنا أن نشير إلى أن تشبيه العالم الأمثل الذي يتوق إليه الشاعر "بارم ذات العماد "ليس حكرا على نسيب عريضة من جماعة الرابطة القلميّة، إذ أننا نجد كذلك نصا كتبه جبران نثرًا بعنوان" : إرم ذات العماد "وقد نشر ضمن: "البدائع والطرائف[38]"، وهو الكتاب الذي نشرته" مكتبة العرب "في مصر سنة 1923وجمع فيه الناشر عددا من الفصول والمقالات المنشورة من قبل في" دمعة وابتسامة "و"العواصف "إلى جانب عدد من المقالات التي لم يسبق نشرها في

36) انظر : نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص. 178.

37) المصدر ذاته، ص. 179.

38) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، فصل : إرم ذات العماد، ضمن المجموعة الكاملة، ص.ص. 574 – 593.

كتاب ومنها: ارم ذات العماد[39]"وهي معطيات تبيّن أن نصّ جبران قد كتب دونما شك قبل سنة 1923 ، في حين أن نصّ نسيب عريضة (على طريق إرم) قد كتب سنة 1925 على ما أثبته الشاعر آخر نصّه (والحق أن نسيب عريضة قد أثبت في الأغلب الأعمّ تواريخ نصوصه)، وليس غرضنا من هذا أن نبحث مظاهر التأثير والتأثر بقدر ما هو إضافة حجة أخرى تبيّن لنا أن جماعة الرابطة القلميّة كانوا يتداولون عددا من المواضيع ويخوضون في جملة من المسائل والقضايا كانت تشغلهم ممّا جعلها مترددة في نصوصهم وإن بأشكال مختلفة وصيغ متباينة، فلئن أقتصر نص عريضة على مراحل الطريق إلى إرم وصعوباته وأهواله وما تخلله من أمل غب حيرة أومن يقين بعد شك، فإن نصّ جبران قد جاء على هيئة مسرحيّة قدّم لها جبران بتوطئة عرّف فيها هذه المدينة العجيبة ثم حدد ما اعتبره "أشخاص الرواية" ومكانها وزمانها، فإذا" إرم ذات العماد "موضوع حديث يدور بين ثلاث شخصيات تتولى إحداها (وهي آمنة العلوية، وقد بلغت تلك المدينة بعد تجربة روحيّة مضنية) وصف الطريق إليها ومراحله، فكان في حديثها ما يبيّن منطلق الطريق ومراحله ومنعرجاته فيكتشف القارئ حينئذ أن منطلق الطريق هو ما في النفس من الشوق إلى الحقيقة الكلية حتى تدرك" الوحدة الكونيّة" :"يستطيع كلّ إنسان أن يتشوّق ثم يتشوّق حتى ينزع الشوق نقاب الظواهر عن بصره فيشاهد إذ ذاك ذاته ومن ير ذاته يَرَ جَوْهر الحياة المجرّد[40]"، ولن يكون نزع نقاب الظواهر إلاّ لمن كان قادرا على أن يتخلّى عن الحقائق الظاهرة التي تدركها الحواس، وأن يتعلّم الانصات بأذن أذنه والابصار بعين عينه والنظر في أعماق أعماقه، ومن توصل إلى هذه المرتبة رأى" العالم بكلياته وجزئياته وخبر ما فيه من النواميس وعلم ما يلازمه من الذرائع وفهم ما يتلمسه من المحجات (...) [لأنّ] كلّ ما في الوجود موجود في باطنه، وليس هناك من حدّ فاصل بين أقرب الأشياء وأقصاها أوبين أعلاها وأخفضها أوبين أصغرها وأعظمها "[41].

---

39) انظر المقدمة التي وضعها نعيمة للمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية، ص.28.

40) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 585.

41) المصدر السابق، ص.ص. 484 – 485، وهذه الجمل في أصلها في ضمير المخاطب المفرد، عدلنا بها إلى الغائب المفرد لمناسبة السياق.

فلا مندوحة- إذن لمن رام أن يستعيد ما فقده الانسان من انصهار في" القوّة الكلية الشاملة السرمديّة "على حد تعبير نعيمة[42]، من أن يخوض غمار تلك التجربة التي خاضتها آمنة العلوية في" إرم ذات العماد "التي كتبها جبران، وهي تجربة تبين عن الطريق التي يستعيد بها الانسان إنسانيّتهُ فيبني العالم المنشود على أنقاض هذا العالم المعيش الذي حجبت فيه الأعراضُ الجواهر، ولا سبيل إلى ذلك إلاّ بتعويض الظاهر بالباطن والبادي بالخفيّ والواقع بالخيال القادر على أن يفتح أبوابا ما كانت لتخطر في الأذهان التي ظلت حبيسة المواضعات والشرائع والأعراف، ذلك أنه الأصل الذي ينبع منه وعي الانسان بوجوب استعادة منزلته في الكون، ولسنا نقصد بالخيال سوى تلك القوة العظيمة الخلاّبة القادرة على نحت ملامح الوجود وفق ما تتصوره من الهيئة حتى أن بعض المنافحين عن هذه الرؤية ذهب إلى حدّ القول إنه" لو كان لخيالنا من القوة ما يسعفه، لاستطعنا أن نغيّر مظهر جسدنا الخارجيّ وشكلَه تغييرا تامّا، مثلما نحن نغيّر قسمات وجهنا وتعبيرها تغييرا يعكس الشكل الذي تطبعه عليها الروح بفعل الخيال والارادة "[43].

إننا- إذا ما عدنا إلى نص جبران في ارم ذات العماد، وجدنا الحاحا من آمنة العلوية على أن يغمض الانسان عينيه حتى يرى، فإذا أقبلت هي تتحدث عن إرم، أقبلت على ذلك وقد أغمضت عينيها، وإذا سئلت عن الطريق الى ارم أمرت محدّثها بأن يغمض عينيه، وما ذاك منها- فيما نقدّر -إلاّ إشارة إلى أن الابصار بالعين يحجب الحقائق ويعطّل الابصار بالبصيرة والغوص في الباطن والابحار في الخيال استجلاءً للحقيقة الكلية وسعيا إلى الاتحاد بعناصر الكون، ولعل هذا مما يجيز لنا القول إن الخيال يغدو البعد الأساسي- الذي يفضل كل بعد عند تقدير الأمور وتعرّف جَواهرها وترك أعراضها، لصلته بالروح ولعلاقته بالباطن ولقدرته على ربط ما انصرم من العلاقة بين الانسان و"القوة الكليّة السرمديّة الشاملة"، ثم إننا إذا ما تركنا نص جبران وجدنا نعيمة يصدّر مجموعته الشعريّة الوحيدة : " همس الجفون "بنص شعري آختار له عنوان" أغمض جفونك

---

42) انظر مقدمة نعيمة للمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية، ص.29.

43) Alexandre KOYRE, Mystiques, spirituels, alchimistes du XVIe siècle allemand - Paris, A. Colin, 1955, pp.59; cité par Gusdorf, L'homme romantique - op. cit, p.337.

تبصر"، وهو نصّ كتبه سنة 1924 على ما ذكره هو نفسه، ولا شكّ في أن تقديم هذا النصّ على غيره من النصوص التي كتبت قبله- إذ من المعلوم أن نصوص نعيمة الشعريّة الأولى تعود إلى سنة1917، دليل على ما يوليه صاحبه من المنزلة حتى يمكن لنا القول إنه يجعل منه دستور حياته وشعار مسيرته ودليل موقفه من الحياة والكون [مجتث] :

إذا سماؤك يوما تحجّبت بالغيومْ
أغمض جفونك تبصر خلف الغيوم نجوم

• • • • •

والأرض حولك إما توشحت بالثلوجْ
أغمض جفونك تبصر تحت الثلوج مروج [44]

فليس إغماض الجفنين- في وجه من الوجوه -سوى اسدال ستار على عالم الواقع الزائف، العالم الذي تحكمه قيم تزيد الانسان ابتعادا عن الحقيقة الكلية وانفصالا عن الوحدة الكونيّة، وليس إغماض الجفنين أيضا إلاّ اقبالا على النظر بالبصيرة وإبحارا في لجج النفس وتوقا إلى تجاوز المنزلة التي تجعل الانسان رهين محبس الحواس وقد درّبها العقل وعوّدها، على مر العصور، على ألاّ تدرك إلاّ ما كان هو قادرًا على تنميطه وصبه في قوالبه الجاهزة، فتراجعت سائر ملكات الانسان حتى تعطّل بعضها ووهنت فيه القوى التي كانت تكفل له الانصات لصوت الكائنات، وذوت شعلة الحلم وخبت نار الرؤى بعد أن كانت الرؤى ملاذًا تتداخل فيه الأحلام والحقائق .

ذلك هو- فيما نقدر -الاطار الفكري الذي يمكن أن ننزل فيه" اغماض الجفنين "حتى ينتفي عنا ما قد يساورنا من ضئيل شك في أن الرؤية التي كان يصدر عنها جماعة الرابطة القلميّة رؤية تدفع عنها ما سلّم به الناس وقنعوا به، وتدحض ما زيّنه العقل وسدنته المواضعات والشرائع والأعراف وتنشد ما في

---

44) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص. 9.

الكون من" قوة كلية شاملة سرمديّة "كان بينها وبين الانسان في فجر الحياة تراشح حتى يستطيع الانسان- إذا استعاد ائتلافه مع الكون وانسجامه مع عناصره- أن يعود إلى حضن حقيقة لا ترد الاشياء إلى جزئياتها فتقضي على ما بين مكوّناتها من لحمة وتفسد على الانسان وجوده بفصله عن" الوحدة الكونيّة "بل هي حقيقة تردّ الانسان إلى ما تشتاق إليه روحه من صميم الوجود، فيظفر بالاتحاد بالكون وعناصره بعيدًا عن نار الحيرة واضطرام الشكّ واحتدام القلق .

الفصل الثاني
زاد الرّحلة

قد نتساءل عن الدافع الذي ولّد هذا الالحاح على نحت ملامح عالم بديل يَفضُل عالم الواقع، غير أن تساؤلنا تخف حدته إن ذكرنا أن القضية على صلة بتصوّر الرومنطيقيين الانسان ومنزلته من الكون كما أسلفنا القول: إنه، عندهم، مثل سائر المخلوقات رمز الخالق وصورة منه، ولكنه يختلف عن تلك المخلوقات بما يحتله من مرتبة تجعله أرقى منها جميعا حتّى صارت تتجلى فيه وتجتمع مختلف صفات" القوّة الكلية الشاملة السرمدية"، خاصة أنه متميّز بالروح، وهي خالدة، ثم إنها بصفتها تلك تقوم شاهدا على الشبه بين الانسان والخالق .

ولما كانت منزلة الانسان- في أصل وجوده -على ما ذكرنا من الجمع بين مختلف مظاهر الطبيعة جمعا يجعل من الانسان حاملا تاريخ الخليقة برمّته وتاريخ العالم أجمع، وجب أن تتجه همته إلى استرجاع تلك المنزلة، غير أن استرجاعه منزلته يقتضي منه تصوّرها ورسمها في خياله حتى ينطلق في مغامرته العظيمة، ذلك أن الانسان- على حد قول هردر HERDER (1744-1803) "لا يدرك الأشياء ولا يفقه كنهها إلاّ انطلاقا من ذاته، ولا يحس بها إلاّ انطلاقا من احساسه[45]"، فيضطلع خياله في ذلك بدور أساسي يجعل الانسان الأساس الذي ترتكز عليه مظاهر التماثل التي تقوم عليها المعرفة والنقطة التي تُرد اليها مختلف الحقائق، وقد التفت إيليا أبو ماضي إلى هذه المسألة الدقيقة في نصّ تعرّض فيه إلى ما يعنيه الناس ويقصدونه أوما يعتقدونه ويتصورونه عند ذكرهم السماء (ويقصد الجنة، على ما هو شائع معروف لدى المسيحيين)، فاذا هي تتخذ صورا شتّى متباينة، بحسب من يتصورها ويرسمها في خياله، وإذا للراعي" سماؤه "وللام الثكلى" سماؤها "وللمظلوم" سماؤه "الخ... ، وينهي نصه بقوله [خفيف]

---

45) نقلا عن : G.Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p, 332.

كل قلب له الـسماء الـذي يهـوى	وإن شـئت كـل قلـب سـماءُ
صــور فــي نفوســنا كائنــات	ترتــديها الأفعــال والأشــياءُ
رب شــيء كــالجوهر الفــرد فــذّ	عدّدتــه الأغــراض والأهــواءُ
كــل مــا تقــصر المــدارك عنــه	كائن مثلمــا الظنــون تــشاء[46]

فكيفما كان الخيال كان تصوّر ما تنشده النفس، وكلّما ازداد أفق الخيال آتساعا تعلّقت همّة صاحبه بما لم يخطر على بال من هو أضيق خيالا منه، واستطاع، بفعل خياله الخلاّق، أن يعانق المطلق وأن يطمح إلى ملامسة ذرى الوحدة الكونيّة، فاذا ذكرنا أن جبران وأصحابه كانوا جادّين في سعيهم إلى تجاوز الحيرة الممضة والشك المضني والقلق العاصف بأنفسهم، وكانت وسيلتهم في ذلك -على ما بيّنا -أن يركبوا أجنحة الخيال تعرج بهم إلى" دنيا الكمال "حتّى يستبدلوا القطيعة بالألفة، أدركنا أن مطلبهم هذا ينخرط في صلب رؤيتهم انخراطا ويتنزل من منظومتهم الفكريّة منزلةعظيمة القدر، وأدركنا أن لا شطط فيما كانوا يرومونه من تأسيس عالم بديل تتحقق فيه الوحدة المنشودة وتعود فيه للانسان إنسانيته السليبة باستعادته ملكة الرؤيا التي تمكنه من الالتحام من جديد بمختلف عناصر الكون فيغدو قادرا على الاستجابة لمؤثراتها المختلفة في ضرب من التراشح لا ينفصم، ويغدو على وعي بأنه ابن الكون الأرحب وبأنه على انسجام تامّ مع كافة المخلوقات، عظيمها وحقيرها، جليّها وخفيّها، إذ هي جميعا مظاهر تتجلى فيها الوحدة الكونيّة، فلئن احتجبت مثل هذه الحقائق عن أنظار الناس العاديين الذين يمشون في الأرض بأبصار لا ترى إلاّ الظواهر المادية الزائفة، وببصائر لا تنفتح لها مغاليق أسرار الكون، فان الشاعر قادر على أن يسمع رنة الأفلاك وأن يدرك -بما له من نفاذ البصيرة وقوة الرؤيا -سرّ تناغم الكون وآنسجامه وقد سمع أنغامه بأذن أذنه، ووقف على جلية أمره بعين عينه، فرأى ما بين الكائنات والمخلوقات والأشياء من الروابط التي تجعل العالم من حوله، على حدّ تعبير وليم بليك" عالم

46) إيليا أبو ماضي، الديوان، ص. 96، وشبيه بهذا النص نص له آخر بعنوان : الغبطة فكرة، (والفكرة هنا بمعنى الخاطرة تمرّ بالخيال)، انظر ص.ص. 451 – 453 من الديوان.

الخلود(...) ، عالما سرمديا لا يحده حدّ، فيه تحيا الحقائق الخالدة التي نرى انعكاسها الباهت في عالم الوجود الحقيقي الزائل "[47].

فليس من شكّ - إذن في أن خيال الشاعر ورؤاه وقدرته على أن يتبيّن بحدسه وباحساسه القويّ انسجام عناصر الكون، أمور تجعل منه انسانا ذا طاقة غير عادية تمكنه من تجاوز الظواهر الزائفة وإدراك ما يكمن وراءها من قوى تسيّر الحياة على أساس من الوحدة الكلية التي تتجلّى في الطبيعة على ما هو شائع لدى الرومنطيقيين على وجه العموم، ذلك أن الطبيعة كائن حي جامع لمختلف مظاهر الحياة متجدد بتجدّد العناصر على مرّ الأزمنة، ولكن لا يمكن أن نفتق سرها إذا ما ظللنا ننظر إليها على أنها شتات من المكوّنات الزائلة والجزئيات التي لا رابط بينها، لأن كل عنصر من عناصرها لا يتخذ معناه إلاّ في علاقته بسائر العناصر المحيطة به في المكان، أو المتعاقبة في الزمان، المنبئة بتجدد الحياة الكلية، إذ أن" الحكمة السرمديّة لم تخلق شيئا باطلا تحت الشمس " [48].

فالوحدة الكونية والانسجام بين عناصر الوجود غاية من الغايات التي كان الرومنطيقيون يسعون إلى تحقيقها، لأن تحقق تلك الغاية ممّا يؤدّي إلى أن تعود الحياة إلى ما كانت عليه في فجرها الأول من الائتلاف، وأن يعود الانسان إلى ما كان عليه من الاتحاد بالمطلق، وقد كان الرومنطيقيون يرون أن الحياة، إن تُركت دون أن يفسد الانسان مسارها بما استنه من السنن التي زاغت به واضلته عن سواء السبيل، وسجنته في بوتقة من المفاهيم الضيّقة، لا بد بالغة غايتها تلك، غير أنه ليس بوسع الانسان أن يتركها تتخذ مسارها الطبيعي إلاّ إذا استرجع هو نفسه طبيعته الأولى، وتخلّى عمّا يمليه عليه عقله القاصر عن الاحاطة بالحقائق التي تخرج عن أنماطه ونماذجه الجاهزة، وبذلك نرى أن تلمّس سبيل الوحدة الكونية ونشدانها قاعدة من القواعد الأساسيّة في رؤية الرومنطيقيين الكون، وهي قاعدة يكمن مصدرها الأول في التجربة الذاتية الباطنية، وهي تجربة على علاقة متينة

(47 W. Blake, A vision of the last Judgement , (fragments), 1810, in: W. Blake, - 47complete writings, edited by Geoffrey Keynes, oxford Univ. Press, 1979, p.606.

48) جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، فصل : صوت الشاعر، ضمن المجموعة الكاملة – ص. 345.

بالتجربة الدينيّة، بل بالتجربـــة الصوفيـــة على وجه الخصوص وإن اختلفت الديانات وتعددت المذاهب وتباينت" المشارب"، ذلك أنها تجربة تنطلق من السعي إلى الاتحاد بالخالـــق والحلول في ذاتـــه بعد أن أقصي الانسان عن الذات المطلقة بسبب زيغـــه وضلاله، كما أنـــها تجربة يروم المريد منها أن يبيّن أنه تربطه بالكون من حوله وبمختلف عناصره وشيجة لا تنفصم، إذ ليست الكائنات جميعا الا دليلا على وحدة الكون وتكامل عناصره وإن بدا بينها للعيـــن الحسيرة، تناقض وتقابل : [رمل مجزوء فمنهوك] :

كحّـــــل اللّهـــــم عينـــــي بـــــشعاع مـــــن ضـــــياك
كـــــي تـــــراك
فـــــي جميـــــع الخلـــــق فـــــي دود القبـــــور
فـــــي نـــــسور الجـــــوّ فـــــي مـــــوج البحـــــار
فـــــي صـــــهاريج البـــــراري فـــــي الزهـــــور
فـــــي الكـــــلا فـــــي التّبـــــر فـــــي رمـــــل القفـــــار[49]

وإذا ما وجدنا رؤية الرومنطيقيين قريبة من الرؤية الصوفية حتى تكاد تختلط بها أحيانا، فهذا راجع إلى جملة من المؤثرات، لعله يحسن أن نذكر بعضها : لا شكّ في أن مدار القضية الأساسي يعود إلى تساؤل الانسان عن منزلته من الكون وقد وجد نفسه أمام مشهدٍ هو طرف فيه، وألفى نفسه مؤثرا فيه متأثرا به فلا مجال لنكرانه ولا مندوحة من مساءلته مساءلة قد تتخذ مسار التشريح والتشقيق والنظر في مختلف المكوّنات نظرًا يفصل بينها ويعتبر كلا منها كائنا مستقلا بذاته، أومسار النظر الكلّي الذي يذهب إلى أن تجزئه" الروح -"على سبيل المثال - وتشريحها والبحث في مكوّناتها الدنيا لا يمكّن البتة من إدراك جوهرها، وما يصحّ في الروح يصحّ أيضا في مختلف عناصر الكون، فلا يكفي النظر فيها منفصلة بعضها عن بعض لمعرفة كنهها ولا لادراك الكيفيّة التي صارت بها جوهر الكون، ثم إن

49) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : ابتهالات، ص. 35.

تجزئة الروح تؤدي إلى تصنيف مكوّناتها وإلغاء منزلتها المتميّزة من وجودنا، كما تؤدي إلى القضاء على ما فيها من مجاهل ولجج ينبغي الغوص فيها حتى نفهم أنفسنا ونفهم الكون من حولنا، لا في ظواهره الزائفة الزائلة بل في مكنوناته وجواهره الأبقى . وقد كان طرح القضيّة على هذا الشكل سائدا في الرؤية التي سادت عصر النهضة الأوروبي (بداية من القرن الخامس عشر) وهي رؤية أفضى بها نظرها إلى اعتبار الانسان" انموذجا "مصغرا من الكون، فيه ما في الكون من وحدة وتناغم وانسجام، وأن معرفة الانسان نفسه تؤدي به إلى معرفة الكون من حوله، لما بين الانسان والكون من تماثل، ولعلنا في غير حاجة إلى التذكير بأن مثل هذه التصوّرات لا يقبلها الذين" لا إمام [لهم] سوى العقل"، رغم أنها تصوّرات قد غدت كالعقيدة لدى عدد من الذين ظلت منزلة الانسان من الكون معظلة تقض مضجعهم خاصة أنهم لم يتوصلوا إلى استكناه جوهر الانسان ومعنى وجوده فاستبدت بهم الحيرة وأبعد بهم القلق في مهاوي الشكّ والتسآل، وقد أيقنوا أنهم إلى مصير لا يعلمون خفاياه وأنهم جعلوا من همّهم أن يدركوا بعض أسراره فلم يفلحوا إلاّ قليلا، وظلّ يخامرهم كالحدس بأن وجودهم منصهر في تدفق الحياة الكونية، وهو ما يجعل اليقين ينصرف عن المسلمات المنطقية ليستبدلها بضرب من الايمان العميق الجارف، و"في ذلك الايمان تلتقي الثورة العارمة بالتواضع الصوفي الجمّ، إذ أن مطامح الرومنطيقي الجامحة التي تجعل منه نبيّا غير بعيد عن منزلة الخالق المطلق، هي أقرب إلى اسلام قياد النفس إلى الدين وتمجيد الخالق منها إلى جمود الروح الذي يطبع العلم التجريبي "[50] وتلك هي الطريق إلى التجربة الباطنية التي قادت خطى الرومنطيقيين ومهّدت لهم أن يخوضوا غمار إحياء عدد من النماذج الأصليّة مثل الوحدة الكونية وروح الكون، وابتداع نماذج أصليّة جديدة مثل الليل "الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة، المصغي بألف أذن إلى أنة الموت والعدم"[51] أواللاوعي معبد مساءلة المطلق ومناجاته، والحلم مسرح تحوّل المشاهد وانقلابها رموزا ذات دلالات تخرق المألوف.

---

50) A.Béguin l'âme romantique et le rêve,op.cit, p. 49.

51) جبران خليل جبران، العواصف، فصل : أيها الليل، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 382.

غير أنه ينبغي ألاّ يفوتنا أن نشير إلى أن جملة من التيارات الفكرية قد أسهمت في ظهور هذا المنزع الذي يروم النظر إلى الكون على غير الأساس المنطقي وتعود هذه المؤثرات إلى "الافلاطونية الجديدة" التي كانت سائدة أيام النهضة الايطالية والألمانية منذ القرن السادس عشر،[52] وقد انبنى عليها جانب من الآراء التي أصبحت فيما بعد دعامة الرؤية الرومنطيقية منها أن الكون كائن يعج حياة، وأن له روحا، ومن ثم فان بين الكائنات والكون تماثلا، إذ ما هي إلاّ "فيض" من الروح المطلق (وقد ذكر نعيمة في بعض نصوصه، أن نفسه" فيض من إلاه[53]"وهو ما يقيم تيارا من الانسجام والائتلاف بين مختلف مظاهر الحياة،[54] ويجيز القول بان المعرفة تتمّ عبر التأمل الباطني والتجربة النفسية الباطنية، وتلك هي الوسيلة التي ندرك بها العالم من حولنا وندرك حقيقته وجوهره، وهي حقيقة تكشف لنا أن أساسها هو التماثل الذي يجعل مختلف الكائنات ترتبط بالخالق على أساس أنها ترمز له وتشير إليه وتهدي إلى سبيل الايمان به وتبعث الشوق إلى الحلول فيه، وقد كتب" الأرقش"، بطل نعيمة، في بعض مذكراته يقول" : نور الثقاب ونور الغاز ونور الكهرباء ونور الشمس نور واحد ومصدر واحد؛ تبارك النور الذي منه كلّ نور، والذي لا تغشاه ظلمة قط، وإن في داخلي لجذوة من ينبوعك أيها النور الذي لا يخبو، وما أشد شوقي إليك وإلى الفناء فيك " [55].

وليس ذلك الشوق الذي يعتمل في نفس الانسان سوى شوق إلى منزلة الانسان الأولى، قبل أن" يهبط "إلى الأرض فتطغى على روحه الرغبات المادية وتنسيه ما كان عليه من سعادة في جنّته المفقودة، وليس ذلك الشوق سوى ما بقي

---

52) A.Béguin l'âme romantique et le rêve,op.cit, p. 50.

53) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : من أنت يا نفسي، ص. 21.

54) يذهب البير بيغين (A.Béguin) في كتابه الذي ذكرنا إلى أن الإيمان بوجود مثل هذا التيار هو ما يفسّر اعتقاد جميع مفكري عصر النهضة الأروبي في السحر، إذ أنّه ما من حركة وما من عمل إلا كان لهما أثر في الخليقة بأجمعها، وهو أيضا ما يفسّر أن التنجيم كان جزءا من منظومة أولائك المفكرين، إذ أن التماثل الأساسي الموجود بين الطبيعة والإنسان يؤدي إلى أن نقبل، دونما عجب، القول بأن مصير كل إنسان مرتبط بمسار النجوم والكواكب، انظر، A.Béguin l'âme romantique et le rêve,op.cit, p. 50

55) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، ص. 41.

للانسان من ذكريات غامضة عن طفولته في فجر الحياة، وهي ذكريات عليه أن يعمل على إحيائها وعلى تأجيج ما تبعثه فيه من حنين حتى يعانق من جديد الوحدة الكونية، وهو بمعانقة الوحدة الكونية يعيد إلى الكون ما افتقده من نظام وانسجام وتآلف، إذ ليس من سبب يفسّر - في تقديرهم -القضاء على التناغم والائتلاف اللذين كانا يسودان الكون إلاّ أن يكون ذنبا اقترفه الانسان فأقصاه عنهما، ولذلك نراهم يقرنون مسار الكون نحو استعادة الوحدة المفقودة بتكفير الانسان عن ذنبه الأول، ذلك الذنب الذي أورث الانسان انفصالا عن الحقيقة المطلقة والذات العليا، فما من شكّ في أن رجوع الانسان إلى فردوسه المفقود مواز لاسترجاع علاقته بالطبيعة واتحاده من جديد بمسارها وقرن سيرورته بسيرورتها وتركه ما سنّ من الأعراف والمواضعات التي أبعدته عن حضنها وحجبت عنه حقائقها وهذا ما جعل "الأرقش"، بطل نعيمة، يكتب في بعض مذكراته" : ليس الانسان كما هو اليوم سلطان الطبيعة، ولكنه معدّ لأن يصبح يوما ما سيد الطبيعة، وما الطبيعة في الواقع سوى مرآة الانسان، فالغازها وأسرارها (...) ليست سوى انعكاسات ألغازه وأسراره (...) كما يكون الانسان تكون الطبيعة من حوله (...) لذاك فمفتاح الطبيعة ليس في الطبيعة عينها بل في الانسان نفسه، وذلك المفتاح هو المعرفة " [56].

فلا بدّ- في نظرهم -من أن يقوم بين الانسان والطبيعة توافق أساسي وانسجام كلّيّ، فما الانسان سوى مظهر من مظاهرها، وإن نسي ذلك أوتناساه، ولا سبيل إلى معرفة ذاته وإدراك ما خفي من شعاب نفسه إلاّ إذا استعاد منزلته منها ويزداد هذا الشعور إلحاحا وتشتد الحاجة إلى تبيّن المنزلة الحق إذا ما تزعزع يقين الانسان وترجرجت القيم التي يركن إليها ويراها سنده في وجوده وفقد مرجعه الذي به يقيس ما يطرأ على حياته من اطوار، (وهي حال جبران وأصحابه في مهجرهم كما أسلفنا الحديث عند تعرّضنا لما كانوا يحسون به من غربة تنمّ عن فقدان المرجعية) فلا عجب من أن نرى الطبيعة ملاذ الرومنطيقيين عموما - وجماعة الرابطة على نهجهم في هذا أيضا -فهي التي تحتضنهم كلّما ادلهمّت أمامهم السبل واشتبهت المسالك، فهذا أبو ماضي- تمثيلا - تسأله صاحبته (أونفسه) عن مذهبه وعن الدين

---

56) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، ص. 78.

الذي اعتنق وعن الكتاب الذي اتّخذه دستورًا في حياته فاذا به يقف على حقيقة رهيبة، وهي أن الأخذ بما استنه الناس لم يزده إلاّ شقاء وغرقا في ثنائيات ضدية أبعدته عن طبيعته الأولى وأنسته فردوسه المفقود وأقامت بينه وبين بعض النّاس عداوة لا مبرّر لها، بل إن تلك الأعراف قد أوهمته أنها قائمة على قيم منتظمة انتظامًا لا خلل فيه [طويل] :

تتلمذت للانسان في الدهر حقبة	فلقنني غيّا وعلّمني جهلا
نهاني عن قتل النفوس وعندما	رأى غرة مني تعلّم بي القتلا
وذم إليّ الرقّ ثم استرقني	وصوّر ظلما فيه تمجيده العدلا
وكاد يريني الاثم في كل ما أرى	وكل نظام غيرما سن مختلا
فصار الورى عندي عدوّا وصاحبا	وأنفسَهم نَصفين علياءَ أوسفلى[57]

غير أن أبا ماضي قد تبيّن أن تلك السبيل لا تقود إلى الفلاح، فأعرض عنها وقد انفضح له ما فيها من قصور وتشويه للواقع وصرف لنظر الشاعر عن جوهر الأمور وافساد تحقيقه الكون، ولهذا نراه قد استبدل تلك الرؤية بما تمليه عليه الطبيعة وما توحي به إليه مختلف الكائنات فيها بعد أن أطال النظر فيها وأجال حتى توصّل إلى فهم ما تنطوي عليه من أسرار فهما أعاد إليه الشوق إلى الوحدة الكونية [طويل] :

وصار نبيي كلٌ ما يطلق العقلا	وصار كتابي الكونُ لا صحف تتلى
فديني كدين الروض يعبق بالشّذى	ولو لم يكن فيه سوى اللص منسلا
(...) وديني الذي اختار الغدير لنفسه	ويا حسن ما اختار الغدير وما أحلى
(...) وديني كدين الشهب تبدو لعاشق	وقال، وفيها ما يحب وما يقلى
(...) وإن لم أكن كالروض والنجم والحيا	فحسبي اعتقادي أن خطتها المثلى
(...) فيا لك دنيا حسنها بعض قبحها	ويا لك كونا قد حوى بعضه الكلاّ[58]

57) إيليا أبو ماضي، الديوان، قصيد : كتابي، ص. 598.

58) المصدر السابق/ ص.ص. 599 – 601.

إن هذا النصّ . وإن اقتصرنا منه على بضعة أبيات - يبيّن بما لا يدع مجالا للشكّ في أن شعراء الرابطة القلميّة كانوا على نهج الرومنطيقيين في رؤيتهم الكون وجوهره والسّبيل إلى استعادة الانسان منزلته منه، كما كانوا على نهج الرومنطيقيين أيضا في اعتبارهم الانسان ابن الطبيعة واعتباره صورة منها يحمل في ذاته خصائصها وانتظامها وتنظيمها، وأنه جزء منها لا يفصله عنها فاصل، فيه تتجلّى حياتها وفيها يفقه معنى وجوده، ويدرك سرّ سيرورته، وهي سيرورة ليس الموت فيها سوى مرحلة تفتح لروحه طريق الأبدية ومعانقة" الحياة الكلية "التي تتجلّى فيها الوحدة الكونية [متقارب] :

هلمـــي، هلمـــي نحـــيّ القبـــورْ ونمتصّ منهـــا رحيـــق الـــدهور

عـــسانا إذا مـــا رأينـــا عظامـــا يفتّـــق منهـــا الربيـــع الزهـــور

عرفنـــا بـــأن الفنـــاء بقـــاء وأن الحيـــاة قبـــور تـــدور(59)

أليس في هذه الابيات- ما يبيّن لنا أن حياة الانسان مماثلة لحياة الطبيعة في دورانها الذي لا يعرف توقفا وأن" العود الأبدي "الذي يمثل خصيصة أساسيّة من خصائص حياة الطبيعة هو أيضا خصيصة من خصائص حياة الانسان، وهذا ما يجعلنا نلحّ على التوافق الذي كان جبران وأصحابه يرونه بين حياة الطبيعة -وهي المثل الأعلى للحياة، وحياة الانسان، وهي أنموذجها الذي يسير مسارها ويعكس كل مظهر من مظاهره دلالاتها ويبين عن حكمتها واحتوائها المعرفة الكلية والحقيقة المطلقة .

---

59) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : قبور تدور، ص. 68. وانظر أيضا : رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيد : غروب شمس الحياة، ص.80، وجبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، فصل نشيد الإنسان، المجموعة الكاملة، ص. 343، والبدائع والطرائف، قصيد : يا نفس، المجموعة الكاملة، ص. 598، ونسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : على طريق إرم، الجزء الأول : في القفر الأعظم، ص. 187.

ثم إن في ما قلنا ما يجعلنا نعرّج على قضيّة أخرى نراها مهمّة في هذا السياق، وهي علاقة الرومنطيقية بمبادئ الثيو صوفية : فمن المعلوم أن نعيمة قد أشار في سيرته الذاتية «سبعون» في جزئها الثاني الذي خصصه للفترة التي، قضاها بالمهجر الأمريكي، إلى أنه كان منشغلا بصوت في داخله ما انفك يسأله "عن الحياة ومعناها والموت وما بعده وعن الكون العجيب الشاسع اللامتناهي والغاية من وجوده بكل ما فيه من أنواع لا تحصى ولا تستقرّ على حال "وإلى أنّه قد تعرّف في تلك الظروف شابا اسكتلنديا سكن وإياه غرفة اكترياها غير بعيد عن الجامعة، وكان الشاب يتردد على اجتماعات" الجمعية الثيوصوفية[60]"وحينما سأله نعيمة عن مبادئها أجاب" : أهمها التقمص وميزان الثواب والعقاب "أما التقمص فمعناه" أن كلّ من يموت يعود بعد فترة من الزمن فيولد من جديد كما تفعل الحبة بالتمام" وأما ميزان الثواب والعقاب فهو نظام يقضي بأن يحصد الانسان مثلما يزرع حتى" يدرك زارع الشر خطأه فيزرع الخير، وذلك لا يكون له إلاّ بالاختبار ولادة بعد ولادة" وحينما قال نعيمة لصاحبه" : فما بالي لا أذكر شيئا من حياتي السابقة؟ " قال " : وكيف تذكرها وبينك وبينها وهدة الموت؟ إنك تنام ليلك ثم تفيق فلا تذكر إلاّ القليل القليل من أحلامك، وقد لا تذكر منها شيئا، فكيف بك تنام نوم الموت وتنتقل من جسد إلى جسد ومن حال إلى حال "وتبسط صاحب نعيمة في تفسير أسس الجمعية ومبادئها، فوجد نعيمة فيها ضالته، وكتب يقول: " رحت أفسّر حياتي والحياة إجمالا على ضوء تلك العقيدة فحسبي منها أنها ردّت إليّ إيماني درة شاملة منظمة عادلة محبة لا محاباة في نظامها ولا زيف، وأنها عوضتني عن فكرة" الخطيئة الجدية "و"الدينونة الرهيبة "فكرة الخلاص بجهودي الخاصة وذلك عن طريق التجربة المؤدية إلى المعرفة (...) ولأن تلك المعرفة يستحيل بلوغها في

---

60) الجمعية الثيوصوفية جمعية أسسها هنري ستيل أولكوت 1832-1907 (Henry Steel Olcott) وهيلينا بتروفنا بلافاسكي 1831-1891 (Helena Petrovna Blavatski) بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1975، ثم انتقلا إلى الهند لنشر دعوتهما القائمة على السعي إلى التفسير الباطني للكون وعلى التأويل وفهم ظواهر الطبيعة في علاقتها بالمطلق وفي دلالتها على الوحدة الكونية، وقد كتبت بلافاتسكي كتابين بينت فيهما نظرياتها فكانا دستور الجمعية الثيوصوفية وهما : "إيزيس سافرة" 1877 (Isis dévoilée)، والنظرية السرية 1888 (La Doctrine secrète)، انظر الموسوعة الكونية Encyclopaedia Uninersalis, T22, p.500.

خلال عمر واحد مهما طال، فالعقيدة قد جعلت العمر حركة موصولة تتخللها فترات انتقال من جسد إلى جسد ومن حال إلى حال وهي الفترات التي ندعوها الموت[61] ولا شكّ في أن نعيمة قد أدرك أنه يصعب الأخذ بمثل هذه النظرية لتطلبها نصيبا وافرًا من" اللامعقول "ومن نبذ ما توصل إليه العلم من نتائج ولذلك نراه يعقب في نهاية خوضه في تلك المبادئ بقوله: " وأيّ بأس على العقيدة في أن العلم لا يقرّها؟ وماذا يعرف العلم؟ إنه لا يزال في أول طريقه من درس المحسوسات، وفي كلّ يوم له افتراضات جديدة تمحو افتراضات قديمة، وهنالك مجاهل كثيرة في نفس الانسان يتحاشى العلم اقتحامها، لانه وقد تقيّد بالاختبار الحسّي، ليست له الوسائل لاقتحامها ولا هو يستطيع تشريحها في أي من مختبراته[62]"ويقرّر نعيمة آخر الأمر قائلا: " إن يكن للعالم مختبره فنفسي هي مختبري، وإن أمضى العالم في مختبره بضع ساعات من يومه، فنفسي معي في الليل والنهار (...)وخلاصة القول إن عقيدة تكرّر الاختبار بتكرّر الأعمار بغية المعرفة الكاملة والحرية المثلى باتت الركيزة الكبرى التي تقوم عليها فلسفة حياتي من بعد تلك المصادفة التي جمعتني برفيقي الاسكتلندي (...) وأوغلت بعدئذ في درس التعاليم الباطنية منذ أقدم العصور وفي درس الديانات السماويّة وغير السماويّة فأدهشني ما بينها من تقارب في الهدف والوسيلة على بعد الشقة في الزمان والمكان (...) إنها لدنيا تحفل بالشوق إلى الحقيقة وإلى كشف الوسائل التي تمكّن الانسان من بلوغها كيما يخلص بها من ربقة الجهل والألم والموت، ولا ضير عليها أن تكون غير الوسائل التي يعتمدها العلم، بل قد تكون هي الطريق الأقرب إلى الهدف من تلك التي يسير عليها العلم "[63].

لم يكن غرضنا من الاحالة على نعيمة وذكر تلك المقتطفات من سيرته الذاتيّة أن يذهب بنا القول إلى اعتبار صاحبنا فاتحَ هذا الباب في العلاقة بين الرومنطيقية والثيوصوفية، بل كان همنا بيان أن نعيمة وبعض صحبه قد كانوا

61) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص.ص. 44 – 46.
62) المصدر ذاته، ص. 47.
63) المصدر ذاته، ص.ص. 47 – 48.

على مذهب عدد غير قليل من الرومنطيقيين في هذا السعي إلى ادراك أسرار الكون وحقائقه عبر المعرفة الباطنية وإلى الاتحاد بالقوة الكلية الشاملة السرمدية، واستكناه جوهرها عبر النظر في علاقتها بالكون وبالانسان .

ولعله ليس من همنا أن نتوقف عند أصل اللفظ وتاريخ دلالته وأطوار ذلك التاريخ[64]، ولكن يهمنا مع ذلك أن نعرف أن من بين أساطين هذا المنحى في المعرفة الباطنية الرامية إلى اكتشاف الحكمة الالاهية الفيلسوف المتصوّف الألماني يعقوب بوهمه (Jakob Boehme) الذي ترك أثرًا لا ينكر في الرومنطيقيين الألمـــان[65] وفيمن تأثر بهم، وقد ذكره نعيمة أيضا في سيرته الذاتية وجمع بينه وبين عدد من المتصوّفة في مختلف الديانات والعصور[66] باعتبارهم جميعا من الذين يطلبون المعرفة والحرّية عن طريق الابحار في مجاهل النفس، وإن كان جاكوب بوهمه ذا مذهبٍ ينطلق من النظر في الطبيعة على أنها تتجلّى فيها حكمة الله وقدرته من خلال كل جزئية من جزئياتها وكلّ كائن من كائناتها وخاصّة في الانسان، الذي فقد طبيعته الأولى فابتعد عن الحكمة الالاهية بابتعاده عن الاصغاء إلى أصوات المعرفة التي يجيش بها صدره، فأورثه ذلك وحشة وشعورا بالوحدة عليه أن يقضي عليهما بالسعي إلى استعادة طبيعته الأولى حتى يخرج من وحشته ويعود إلى فردوسه المفقود، تسعفه الطبيعة في ذلك لان" كتاب الطبيعة "يساعد الانسان إذا ما أحسن قراءته، على إدراك الوحدة الكونية التي ينشدها، وذلك هو الإطار الذي يمكن أن ننزّل فيه نصّ أبي ماضي الذي ذكرنا (وقد وضع له عنوان:

---

64) انظر في هذا الفصل الموجز الدقيق الذي عقدته الموسوعة الكونية Encyclopeadia Universalis, Tome 22, pp. 498-500, écrit par : Antoine FAIVRE.

65) ذكر أثره مرارا وتكرارا كل من :

- A.Béguin l'âme romantique et le rêve,op.cit, p.p. 39,51,78,91,108 etc.

– G.Gusdorf, l'homme romantique,op.cit, pp. 39,162,230... : كما ذكره قوسدروف

وقال إنه : "واحد من المراجع الأساسية في فهم الرومنطيقية"، وأحال عليه أو ذكره في مواضع شتى من دراسته المذكورة، وانظر ترجمته والتعريف بأهم مبادئه وأفكاره في الفصل الذي خصته به الموسوعة الكونية، Encyclopeadia Universalis, Tome 4, pp. 284-286, article de Maurice de GANDILLAC.

66) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 48.

كتابي)، وقد بيّنا كيف أضحى" الكون "كتاب الشاعر، ودستوره ومرجعه الذي منه يتعلّم، وعليه يعتمد في تبيّن طريق الفوز والصلاح .

بل ويمكن أن نضيف أيضا أن الرؤية الرومنطيقيّة- بما درجت عليه من انفتاح على العالم الخارجي والطبيعة -رؤية تجعل من اعتنقها يرفض الانغلاق على ذاته، ويرفض اعتبار الكائن البشري مستقلا عن سائر الكائنات، إذ ما هو- في تقديرها -سوى مظهر من مظاهرها التي لا حصر لها، كما هو مظهر لا يخرج عن نواميسها التي لا تحيط بها معرفة تتوقف عند حدود الظاهر الذي يدركه العقل، وهو أمر يدعو الانسان إلى الغوص في مجاهل اللاوعي وشعاب المسالك المغلّفة بحجاب الأسرار حتى يستطيع أن يفك الطلاسم التي تلف حياته، ولن يتمكن من ذلك إلاّ إذا أخذ نفسه بالتعود على الاصغاء إلى الكائنات وتلمس أثرها فيه وأثره فيها وتبين ما بينه وبين الكون من حوله من تراشح وانسجام كلّي، فيكون عندئذ قادرًا على أن يقرأ كتاب الطبيعة، وأن يتحدث إليها ويناجيها ويتحدّث عنها بلسانها، فهي التي تعلّمه وتلهمه فعله وقوله، وتذكّره بفجر الحياة في الزمن الأول وبمنزلته من الكون وبوجوب أن يجتهد في استرجاعها وتبيّن له أن القيم التي جعلها أساس حياته قيم عليه أن يراجعها، لانها قيم تبعده عن مرامه .

وليس من شك في أن مختلف هذه الرؤى انحدرت من الثيوصوفية إلى الرومنطيقية، ذلك أن الرّبط بين ما آل إليه الانسان اليوم من" التردّي "إثر هبوطه من" الجنّة "وما عليه أن يضطلع به من" المعاناة "والنشدان حتّى يستعيد فردوسه المفقود ومنزلته السليبة ربط ذو طابع ديني أضافت إليه الثيوصوفية العلاقة التي لا بدّ من التوقف عندها- في تقدير أهلها -وهي العلاقة بين الانسان والطبيعة إذ ما الانسان سوى مظهر من مظاهرها يصيبها ما يصيبه، ولكنه مظهرها الأسنى الذي اجتمع لديه من الصفات ما لم يجتمع لغيره من الكائنات، فحمّلته مسؤولية أن يسترجع منزلته الأصيلة الأولى حتى يعود إلى الطبيعة أَلَقُها وتعود إلى الكون وحدته التي انخرمت بهبوط الانسان إلى الأرض، فكان لزاما عليه أن يدين بدينها وأن يبذل من الجهد أقصاه وأن يعاني من الحيرة أقساها كيما يبلغ" الحمى "الذي تحدّث عنه نسيب عريضة وهو يخاطب نفسه بقوله [مجزوء الكامل] :

أصـعدت فـي ركـب النـزوع حتـى وصـلت إلـى الربـوع
فأتـاك أمـر بـالرجوع أعلـى هبوطـك تأسـفين ؟
أم شـاقك الـذكر القـديم ذكـر الحمـى قبـل الـسديم
فوقفـت فـي سـجن الأديـم نحـو الحمـى تتلفّتـين ؟[67]

فاذا عدنا مرة أخرى إلى نص أبي ماضي (كِتابي) رأينا أن الشاعر ظل مقيما على ما تتلمذ عليه إلى أن تفتحت عينه على مظاهر الطبيعة ولقنته درسا صرفه عن قيم الناس، وإذا ما عدنا إلى نصوص جبران، ما كان منها نثرا أوما كان شعرا، وجدناه يتحدّث إلى عناصر الكون ومظاهر الطبيعة حديث المريد الطالب مزيد المعرفة، ووجدنا الكائنات تحدّثه حديث المعلّم الذي فتق السرّ، كما فعلت "الساقية "في حديثها مع جبران تنفي ما شاع بين الناس من نظر أقاموا عليه تصورّهم العالـم ونظامه وتدعو إلى قيـمٍ أخرى لا تـرى لسواها سدادًا ولا معنى [رمل] :

سرت في الوادي وقد جاء الـصباح معلنـا سـرّ وجـود لا يـزول
فـإذا سـاقية بـين البطـاح تتغنـى وتنـادي وتقـول
مـا الحيـاة بالهنـاء انمـا العـيش نـزوع ومـرام
(...)مـا الحكـيم بـالكلام بل بسرّ ينطـوي تحـت الكـلام
مـا العظـيم بالمقـام إنما المجد لمن يـأبى المُقـام[68]

ولما كان الشاعر كائنا متميّزا بهذه القدرة على الانصات لصوت الكائنات وتدبّر ما تقوله، وكان ساعيا سعيا دؤوبا إلى معانقة" الأبدية "والاتحاد بالمطلق كان في إمكانه- بما له من الخيال الخلاق والاحساس المرهف وبما اكتشف من فائض المعنى في الوجود وهو فائض تقصر الحواس والعقل عن الاحاطة به - أن يكتشف

---

67) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : يا نفس، ص. 88.
68) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : ماذا تقول الساقية، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 615.

أن الوحدة هي الأساس الذي بني عليه الكون وأقيمت عليه الطبيعة وإن لم تتجلّ تلك الوحدة لمن لم يَرُض نفسه على تبينها- وهم الغالبية العظمى من البشر -وهذه قضية أخرى من القضايا التي باعدت بين الشاعر- وهو ذو رؤية فسيحة وذو رؤيا تتخطى حدود المكان والزمان -والناس الذين لم يسعوا إلى استكناه تآلف عناصر الكونبسبب بقائهم عند حدود المعرفة العقلية والمعرفة الخارجية التي توفرها لهم حواسهم فظلوا يعتقدون أن الكون قائم على ثنائيات ضدية، بينما ظل الشاعر يدعوهم إلى تجاوز الظاهر إلى الباطن و"القشور إلى اللباب، مردّدا" : لا ليست الحياة بسطوحها بل بخفاياها، ولا المرئيات بقشورها بل بلبابها ولا الناس بوجوههم بل بقلوبهم[69]"، فليس ما يظنه الناس ثنائيات ضدية تقوم عليها الحياة) كالخير والشرّ، والحياة والموت، والروح والجسد والعقل والقلب والأنثى والذكر الخ (... سوى مظاهر منسجمة متكاملة تعكس نسق الطبيعة الأساسي الأول وهو نسق يقوم على التأليف بين الثنائيات وصهرها في وحدة عليا وهذه الوحدة إنما هي الوحدة الكونيّة التي يتحقق فيها ائتلاف الكائنات وانسجامها، ولئن لم تكن هذه الوحدة ماثلة للعيان بسبب زيغ الانسان وضلاله وابتعاده عن" جنة عدن "بسبب ما اقترفه من ذنب أدّى إلى هبوط آدم إلى الأرض بما انجرّ عن ذلك من تحوّله من الخلود إلى الموت يصيب ذرّيته، ومن المعرفة الباطنيّة القلبيّة الكاملة إلى معرفة عقلية تجزيئية تعتمد الحواس، ومن نظر إلى الطبيعة في شمولها إلى تناول مظاهرها وظواهرها بدرس لا يكشف سرها ولا يقف على جوهرها، إلاّ أن تلك الوحدة العليا تظل الهدف الأسمَى الذي تسعى إليه الحياة والمستقر الذي تجري إليه لا محالة على يد الانسان وقد رزق ما لم يرْزق غيره من الكائنات فكان أرقاها وأقدرها على فهم الاسرار وتبيّن معنى الحياة وتجددها فيه كما تتجدد في مختلف عناصر الطبيعة، وقد ذكر قوسدروف (Gusdrof) جملا استقاها من بعض نصوص الفيلسوف الألماني فشنر (1801-1887) (Gustave Théodore FECHNER) وكان وثيق الصلة بالرومنطيقيين الألمان، شديد التأثير فيهم، كما كان شديد التأثر بجاكوب بوهمه (Jakob BOEHME) وننقل من كلامه قوله: " إن الانسان لا يحيا على الأرض

69) المصدر ذاته، فصل : "القشور واللباب" ص. 497.

مرّة واحدة بل مرات ثلاثًا : فالحياة الأولى نوم متواصل، والثانية مراوحة بين النوم واليقظة والثالثة يقظة دائمة خالدة، فهو في الأولى يحيا وحيدا في الظلمة وهو في الثانية يحيا بين الناس ولكنه منفصل عنهم وسط نور لا يضيء سوى سطح الكائنات الظاهر، أما في الثالثة فتختلط حياته بحياة الأرواح ويبلغ بذلك الحياة العليا في حضن الروح الكونيّة، وعندئذ يستطيع تأمل جوهر الأشياء في كمالها[70]"،

وفي هذا الاطار يمكننا أن نفهم ما أشرنا اليه من ربط بين الحياة والموت عند الرومنطيقيين بوجه عام وعند جماعة الرابطة القلميّة كذلك، ومن اعتبار الموت بداية حياة جديدة أوتواصل الحياة في شكل أرقى، كما فعل نعيمة حينما خاطب "أوراق الخريف "وقد رآها تتساقط لتعود إلى حضن الثرى فجعل يطمئنها وكأنه قد أحسّ بها أسيفة لانتهاء حياتها [مجزوء الرجز]

تعـــــانقي وعـــــانقي أشـــباح مـــا مـــضى
وزودي أنظـــــارك مـــن طلعـــة الفـــضا
(...)وبعـــد أن تفـــارقي أتـــراب عهـــد ســـابق
ســـيري بقلـــب خـــافق فـــي موكـــب القـــضا
(...)عودي إلـــى حـــضن الثـــرى وجـــددي العهـــود
(...)مـــن قـــد أضـــاع جـــوهرا يلقـــاه فـــي اللحـــود
عـــودي إلـــى حـــضن الثـــرى[71]

---

70) G.T. FECHNER, Le petit livre de la vie après la mort , p.1, cité par Gusdorf, L'homme romantique, op. cit, p. 215.

71) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : أوراق الخريف، ص.ص. 48 - 49، وانظر أيضا رشيد أيوب، في أغاني الدرويش، وهو بعنوان : غروب شمس الحياة (ص.ص. 7882-) يقول فيه [سريع]

ما ضر نفسي والحياة مـضت فإلى حياة غيرهـا تمـضي
فـالنفس مـن أخلاقهـا أبـدا ابدال ذاوي الغصن بـالغضّ

إن حديث نعيمة إلى" أوراق الخريف "وتنبيهه إياها إلى أن العودة إلى "حضن الثرى "عودة إلى معانقة الجوهر يجعل الشاعر منخرطا في صلب تلك الرؤية التي ذكرنا أنها تعيد النظر في الحياة والموت من جهة ما بينهما من علاقة ومن جهة إعادة النظر في الحياة وفي منزلة الانسان منها ومن جهة القيم التي ينبغي أن يسير الانسان على هديها حتى تصبح حياته حلقة في سلسلة مساعيه إلى الانعتاق والتحرّر من" العبودية "عبودية القيم السائدة والمواضعات والأعراف التي سجن فيها نفسه، عساه يعود إلى ما كان عليه من قبل، وعساه ينفذ إلى صميم الحياة ويظفر بالحرية ويفوز بمعنى الوجود الحق: " ها قد مرّت سبعة آلاف سنة على ولادتي الأولى، للآن لم أر غير العبيد المستسلمين والسجناء المكبّلين، لقد جبت مشارق الأرض ومغاربها، وطفت في ظلّ الحياة ونورها وشاهدت مواكب الأمم والشعوب سائرة من الكهوف إلى الصروح، ولكنني لم أر للآن غير رقاب منحنية تحت الأثقال وسواعد موثقة بالسلاسل وركب جاثية أمام الأصنام (...) ولما تعبت من ملاحقة الأجيال، ومللت النظر إلى مواكب الشعوب والأمم، جلست وحيدا في وادي الأشباح حيث تختبئ خيالات الأزمنة الغابرة وتربض أرواح الأزمنة الآتية، هناك رأيت شيخا هزيلا يسير منفردا محدّقا إلى وجه الشمس فسألته: من أنت وما اسمك، قال: اسمي الحريّة [72].

لقد أدرك جبران- وأدرك صحبه وسائر الرومنطيقيين -ما لم يدركه" البشر العاديون "الذين ظلوا مكبّلين سجناء وعرف أن التحرّر من ربقة تلك القيود التي أطلق عليها الناس لفظ المواضعات أوالأعراف، هدف الحياة وغايتها حتى تعود للحريّة قوّتها وعنفوانها، بل ان جبران يذهب في نصّ آخر إلى اعتبار أولئك الناس موتى قد غمروا سطح الأرض ولا بد من مواراتهم التراب، ولن يستطيع ذلك إلاّ من خرج عن صفهم واعتنق غير مذاهبهم، ولذلك نراه يختم نصّه بقوله" : وفي اليوم التالي طلّقت امرأتي وتزوجت صبيّة من بنات الجنّ، ثم أعطيت كل واحد من أطفالي رفشا ومحفرا وقلت لهم : اذهبوا وكلما رأيتم ميتا واروه في التراب، ومن

72) جبران خليل جبران، العواصف، فصل : العبودية، ضمن المجموعة الكاملة، ص.ص. 372 – 374.

تلك الساعة إلى الآن، وأنا أحفر القبور وألحد الأموات، غير أن الأموات كثيرون وأنا وحدي وليس من يسعفني.[73]

ليست غايتنا من التعريج على جملة القضايا التي أشرنا إليها سوى أن نبيّن الصلات المتينة التي تشد الرؤية الرومنطيقيّة إلى بعض المذاهب التي تبدو في الظاهر بعيدة عنها، وهي عند التحقيق- قد أسهمت في نحتها وبلورتها، وساعدت على أن تكتمل فتغدو موقفا من الوجود والكون، ومن الانسان ومنزلته، وتغدو كذلك منظومة منسجمة متماسكة الأجزاء، ثم إننا لم نقصد البتة أن يذهب في وهم القارئ أن جماعة الرابطة القلمية كانوا نسخة من أصل ألماني أوفرنسي أوانقليزي، وإنما كان همّنا أن نتبيّن أن جبران وأصحابه كانوا منخرطين في رؤية عامّة وفي نسق فكريّ عامّ كانا يوجهان نشاطهم الفكري والأدبي وإن كان اطلاع كل واحد من الجماعة يختلف عمقا واتساعا عن اطلاع غيره منهم، فقد بيّنّا في حديثنا عن نشأة الرابطة القلميّة أن مؤسسيها كانت بينهم عرى من الصداقة وثيقة كما كانت تجمعهم لقاءات في الجدّ والهزل كانت تدور فيها ضروب من الحديث، ما اتصل منه بالأنس وما اتصل بالفكر والأدب والنظر في الكون والانسان، وكانت تلك اللقاءات تفعل فعلها في توضيح الرؤية حينا وفي تعميقها حينا آخر، وكان انتاجهم الأدبي والشعري منه بوجه خاص -على صلة بما كان يتردد في مجالسهم، فيجعله قبسات من موقد واحد.

---

73) المصدر السابق، فصل حفار القبور، ص.ص. 367 – 371.

الفصل الثالث
ملامح الحديقة

إن في ما ذكرنا من الاشارات المتصلة بمنزلة الطبيعة من الرؤية الرومنطيقيّة عموما، ومن رؤية شعراء الرابطة القلميّة بوجه خاص ما يرشدنا إلى فهم بعض الأسباب التي جعلت الشاعر الرومنطيقي يرى نفسه نبيّا مبشرا جاء ليقول كلمة[74] يهدي بها الناس إلى إدراك أسرار الوحدة الكونية التي حافظت الطبيعة على مظاهرها الأساسيّة فجعلها ذلك خليقة بأن تعيد الانسان إلى تذكر الزمن القديم، عهد" الحمى قبل السديم[75]"، كما فيها ما يوضح لنا بعض الأسباب التي جعلت من الطبيعة ملاذ هؤلاء الشعراء وعالمهم الأمثل الذي كانوا ينشدون اتباع نواميسه والاتحاد به وحمل الناس على أن يستكنهوا خفاياه حتى يتخلصوا من زيف واقعهم ومتناقضاته وثنائياته التي تتجلى في إقامة حدود فاصلة بين مقومات الحياة تفضي إلى تصنيفها إلى أضداد وتفضيل بعضها على بعض، تفضيلا يؤدي إلى الحط من شأن بعضها ورفع شأن بعضها الآخر على أسس أثارت ما تعرّضنا له من رفض لدى مختلف الرومنطيقيين، لما رأوا فيه من تطويح بالانسان بعيدا عن إدراك حقيقته وحقيقة الوجود من حوله وتبيّن منزلته من الكون[كامل] :

بئس المدينــــةُ إنهـــا ســـجن النهـــى	وذوي النهـــى وجهـــنم الأحـــرار
(...) وجدت بها نفسي المفاسد والأذى	فـــي كـــلّ زاويـــة وكـــلّ جـــدار
(...) لله ما أشهى القـــرى وأحبّهـــا	لفتـــى بعيـــد مطـــارح الأفكـــار
إن شئت تعرى مـــن قيـــودك كلهـــا	فانظر إلى صدر السماء العـــاري

---

74) إشارة إلى قول جبران في آخر كتابه دمعة وابتسامة : "جئت لأقول كلمة وسأقولها " انظر المجموعة الكاملة – ص.349.

75) إشارة إلى قول نسيب عريضة، يخاطب نفسه : [مجزوء الكامل] :

أم شـــاقك الـــذكر القـــديم	ذكر الحمـــى قبـــل الـــسديم

انظر الأرواح الحائرة، ص. 88.

وامش على ضوء الصباح فان خبــا فامش على ضوء الهلال الــساري
عش في الخلاء تعش خليّــا هانئــا كالطير.. حرًا كالغدير الجــاري
عش في الخلاء كما تعيش طيــوره الحرّ يأبَى العيش تحت ستار [76]

والحقّ أن أبا ماضي لم يكن صوتا غريبا ناشزا في" الرابطة القلمية" حينما ذهب إلى اعتبار المدينة مبنيّة على الفساد والأذى من جهة، وأنها مبنيّة على تقييد الأنسان وتكبيله بجملة من القيم والمبادئ التي تحرمه حريّته من جهة أخرى فالدعوة إلى اللواذ بالطبيعة (وهي تتخذ في شعر جماعة الرابطة مسمّيات عدّة كالروض والمرج والغاب والخلاء الخ ...) من الثوابت في شعرهم، ولو شئنا ذكر مختلف المواضع التي تبدو فيها تلك الدعوة لطال بنا الحديث، ولكننا نقتصر على هذا الشاهد من شعر رشيد أيوب [مجزوء الكامل] :

يــا هنــد قــد فــسد الزمــان وراج قـــول المرجـــف
فهلــمّ نــذهب فــي الظــلام إلــى الجبـــال ونختفــي
هـــــل تـــــذهبين
وهنـــاك نـــسرح مثلمـــا الأطيار تــسبح فــي الفــضا[77]

فلا عجب من أن نرى الشاعر يدعو إلى العيش في الخلاء، حتى يسترد من خلال العيش فيه ما سُلب منه ويستعيد حريّته ويخلص من ربقة المفاهيم الضيّقة فينعم بالحياة وقد تجدّد النظر إليها من خلال استرجاعها وظيفتها الأولى، وظيفة إرشاد الانسان إلى الوحدة الكونية والسعي به قدما حتى يصبح قادرًا على تبيّن مظاهر الانسجام في الوجود، بل حتّى تنفتح ذاكرته على ما نسي من تلك المظاهر، ولا سبيل إلى ذلك إلاّ إذا تغيّرت علاقته بالطبيعة وكفّ عن أن ينظر إليها على أنها شيء جامد ماثل أمامه قد يتملّى حسنه أويرى فيه متمّما من متممات متعة ماديّة متصلة بمجلس أنس وطرب، ولا سبيل إلى ذلك أيضا إلاّ إن أدرك أن علاقته

---

76) إيليا أبو ماضي، الديوان، قصيد : أم القرى، ص.ص. 386 – 387.
77) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيد : هل تذهبين، ص. 87.

بالطبيعة مماثلة لعلاقته بالمطلق أوبالخالق، وأن عليه أن ينظر إليها نظرة الحي الخاشع إلى الحيّ الجليل[78] منها يتعلّم وإليها ينيب حتى ترشده إلى نفسه وحقيقتها [خفيف] :

وليك الليل راهبي وشموعي	الشهبُ والأرض كلها محرابي
وكتاب الفضاء أقرأ فيه	سورا ما قرأتها في كتاب
وصلاتي الذي تقول السواقي	وغنائي صوت الصبا في الغاب
وكؤوسي الأوراق ألقت عليها	الشمس ذوب النضار عند الغياب
ورحيقي ما سال من مقلة الفجر	على العشب كاللجين المذاب
ولتكحّل يد المساء جفوني	ولتعانق أحلامه أهدابي
وليقبل فم الصباح جبيني	وليعطّر أريجه جلبابي
(...) ساعة في الخلاء خير من الأعوام	تقضى في القصور والأحقاب[79]

فإذا عدنا إلى غير أبي ماضي من شعراء الرابطة القلمية وجدنا هذا الميل ذاته إلى التعلّم من الطبيعة وهذا السعي نفسه إلى الانقياد لها والاحتكام إلى قوانينها، ووجدنا تلك الدعوة، بل ذلك الأمر ترسله النفس وقد انفتح لها باب الذكرى حتى يخرج الشاعر إلى الغاب أوإلى المرج لينعم بالحياة الحق، ولعلّنا في غير حاجة إلى أن نذكّر بما في ذلك الخروج إلى الغاب من الرمز إلى الخروج عمّا سنّه الناس وسطّروه لحياتهم من الأعراف والشرائع حتّى غدوا في سجنها لا فكاك لهم منه، فما خروج الشاعر إلى" الغاب سوى خروج يلتبس فيه الوجه الماديّ بالوجه النفسي الروحي [مخلّع البسيط] :

---

78) شارة منا إلى قول الشابي في الخيال الشعري عند العرب، انظر هذا المرجع، ط، تونس، الشركة القومية للنشر والتوزيع، 1961، ص. 67.

79) إيليا أبو ماضي، الديوان، قصيد : في القفر، ص.ص. 149 - 150، وقد رجع أبو ماضي إلى هذه المعاني في قصائد أخرى نذكر منها : إذا ص. 383، قصيدة الطبيعة ص. 183، عش للجمال ص. 723، ولنسيب عريضة تمثيلا أيضا نص شبيه بهذه، انظر : الأرواح الحائرة، قصيد : النعامى، ص.ص. 53 - 56.

فصاحت النفس بي وقالت : مالي وللناس والزحام
أصبتِ، يا نفس، فاتبعيني فليس كالغاب من مقام
يا غاب جئناك للتعرّي أنا ونفسي ولا حرام
فليذع الغصن ما يراه منا إذا أحسن الكلام

***

(...) ما حولنا عالم خفيّ تدركه الروح في السكون[80]

ولعلّ في هذا الشاهد وفي غيره مما لم نذكر ما يرشدنا إلى فهم بعض الأسباب التي تبعث في الشاعر ما ذكرناه من ميل واضح إلى السكون الذي لن يلقاه إلا في حضن الطبيعة، إذ أن السكون هو مطيته إلى الانصات لأصوات نفسه وأصوات الطبيعة من حوله، وهو نتيجة ذلك، وسيلته حتى ينفتح له عالم الأحلام وأكوان الرؤى تأخذه إليها سبل الخيال وقد خلص من أدران واقع قد فسد، بل إن الشاعر كثيرا ما يجعل ذلك الخروج ليلا، لما لليل- في رؤية الرومنطيقيين بوجه عام، وفي اعتبار شعراء الرابطة القلميّة كذلك -من صلة وثيقة بالخيال والحلم والرؤيا: ذلك أن اللّيل يحجب الكائنات فلا تراها العين، ولا يستطيع" العقل "أن يعتمد عندئذ على الحواس حتى يدرك الحقائق، فكأنما يغدو العقل في غفوة ولكن غفوة العقل تصحبها استفاقة الروح التي تجعل الانسان أشد اقترابا من حقائق الكون الأصليّة، لا الحقائق التي يدركها عبر الحواس فلا تلامس منها إلاّ الظاهر الزائل الزائف، ثم إن الليل- من هذه الناحية أيضا -يمحو قيم الناس ومواضعاتهم لأنهم غير قادرين على النظر إلى الأمور بصفة" موضوعيّة"، أي بصفة" تضع "الأمور وضعا للتدبّر على أساس ما يتفق عليه الناس ويصطلحون، ومن ثم فان الليل بمحو "حقائق "النهار، فان كانت حقائق النهار لا تقدر على الثبات إلاّ إذا أدركتها الحواس وخاصة حاسة البصر فهذا يعني أنها وهم من الوهم يجب تنكبه والعزوف عنه والانصراف إلى الحقائق الثابتة، حقائق الكون التي لا يصيبها تغيّر ولا كدر، وهي

---

80) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : رباعيات، ص.ص. 85 - 86، وانظر أيضا على سبيل المثال إيليا أبو ماضي، الديوان، ص. 149، وخاصة الأبيات التسعة الأولى.

حقائق لا يدركها إلاّ من تعلّم ركوب الخيال وراد مجاهل الرؤى وأوغل في عوالم الحلم واستكنه جوهر الاحساس ونفض عنه ما علق به من انطباعات تأتت له عن طريق الحواس والعقل، وأسكت أصواتها ليعمّ من حوله سكون يذكره بما كان عليه قبل أن يأتي إلى هذا العالم، سكون فجر الحياة حينما كان ينعم بالانسجام والتآلف قبل أن ينفصل عن أمه أوقبل أن ينفصل عن جنته، ثم إن الليل يفتح أبواب الرؤى فتنبعث الأشباح لتحدث الشاعر عن أسرار الكون وتذكّره بما كان له من تناغموائتلاف مع مختلف عناصره، وتعده أيضا بالفوز والظفر بما ينشد من التوحد بالمطلق إن هو دأب على تعرّف مجاهل نفسه والابحار في لا وعيه وليس اللاوعي لديهم" جماع ما احتواه الوعي في ما مضى من أيامه، فنسي بعضه وكبت بعضه " ولا" هو وعي جنيني "ولا هو" منطقة معتمة خطرة"، بل هو" أصل الكائن الانساني وأرومته، والحدّ الذي يندمج عنده وجوده بمسار الطبيعة الأرحب، إذ به وحده يظل الانسان في انسجام وتآلف مع إيقاعات الكون، وبه وحده أيضا يظل الانسان وفيّا لأصله الأول المطلق الالاهي[81]" كما رأينا ذلك عند نسيب عريضة حينما خاطب نفسه يسألها ويعلّل ما كانت عليه من اضطراب وقلق وما كان يملؤها من شوق، فيردّ كلّ ذلك إلى ما كان يعتمل فيها من" ذكر الحمى قبل السديم[82]"، ومن ثم نتبيّن- مرة أخرى -كيف أن العناصر المكوّنة لهذه الرؤية التي كان شعراء الرابطة القلميّة يصدرون عنها- كما كان يصدر عنها قبلهم عدد كبير من الرومنطيقيين- عناصر متداخلة متكاملة يأخذ بعضها برقاب بعض أويشد بعضها بعضا، بما لا يدع مجالا للشك في أنها رؤية قائمة على منظومة واضحة المعالم متينة البناء، ليس من اليسير أحيانا أن نفصل بين أجزائها، حتى أنه قل أن نجد النصّ الواحد يقتصر على معنى من هذه المعاني أوعلى عنصر من هذه العناصر دون سواه، لما يجيش في نفس الشاعر من يقظة الاحساس وما يعتمل فيها من شوق إلى المطلق عبر الخيال والرؤى والأحلام [رمل] :

---

81) نقلا عن : Albert Béguin, l'âme romantique et le rêve, op. cit, p, 76.

82) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص. 88، وهو شبيه أيضا بما ذهب إليه نعيمة – تمثيلا لا حصرا– في "أوراق الخريف"، انظر همس الجفون ص.ص. 48 – 49.

لظلام الليل فضل في الحياة مثلما للنور
أين لولا الليل حسن النيّرات أيّها المغرور
فخذ الدنيا وما فيها وهات خيمة الناطور
حيث أدنو في لياليّ الطوال من حمى الالهام
وترى عيناي في أرض الخيال روضة الأحلام[83]

فما من شكّ في أن الشاعر، حينما باع الدنيا وما فيها بخيمة الناطور قد كان على يقين من أنه باع زائلا زائفا بباق أصيل، إذ ما خيمة الناطور – عند التحقيق - سوى ملاذ ممّا آل إليه الانسان بابتعاده عن أصله الأول وتركه مسارب الروح وتعلّقه بما ظنه يرشده إلى أسرار الكون ولم يدر أن يده" قد فعلت كل ما وسعها لتحجب النجوم عن عينيه[84]" ولم يدر أيضا أنه أضحى عبد سنن استنها وأسير قيم أقام عليها حياته وعلاقته بالناس من حوله، فنسي ما كان عليه أن يظل نصب ذاكرته، نسي أنه جزء من الكون وأن عليه أن يستعيد مكانته منه وأن يتحد به اتحادًا يفضي به إلى تحقيق سعادته، ومعانقة سجل الأبدية، ولعل هذا مما جعل نعيمة يقلب المعادلة فيتساءل" : ليت شعري، ماذا يحل بالناسلو هم أفاقوا ذات صباح ونسي كلّ منهم اسمه وأسماء غيره؟ أما تنشلّ حياتهم بانشلال سجلاّتهم [85] " ولم يكن نعيمة في حاجة إلى الاجابة عن تساؤله هذا، ولعلنا لسنا في حاجة إلى ذلك أيضا، والأمر جليّ للعيان، فقد صار الناس عبيد أسمائهم، فهي لا تسمهم إلاّ بقدر ما تستعبدهم وتنسيهم ما كانوا عليه من اتحاد بالكون وما كانوا فيه من خلود قبل أن يهبط الانسان من فردوسه فينكشف له الزمن وفعله فيه وينكشف له أنه قد خرج من سجلّ الحياة حينما اعتبر الموت نهايته وصار يبحث" في غبار العيش عن زخرف وعن صدف[86]" يراه درّا فتتقاذفه الأوهام وتطوّح به فيزداد ايغالا في الوهم يداوي به الوهم ويزداد بعدًا عن جوهره ونسيانا لطبيعته الأولى حتى ان نعيمة ليتساءل:

83) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيد : خيمة الناطور، ص.ص. 106 – 107.
84) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، ص.21.
85) المصدر ذاته، ص. 17.
86) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : آفاق القلب، ص. 59.

"وهل يدرك الناس يوما أن سجلاّتهم ليست سوى كتابة على الماء وأن لا سجل يدوم إلاّ سجل الكون الرهيب حيث لا ينطلق صوت ولا تذرف دمعة ولا تصعد زفرة ولا يولد فكر ولا تلفظ كلمة ولا تتحرّك شهوة إلاّ تنطبع على صفحاته الابديّة؟"[87] ولسنا في حاجة- هنا أيضا -إلى أن نؤكد أن الجواب الذي يقودنا إليه نعيمة جواب بالنفي دون تردّد، ولو لم يكن الأمر كذلك لا نتفى أن يكون الشاعر في تقديره وتقدير أصحابه -ذلك الذي يصدع بالقول: " القوة تزرع في أعماق قلبي وأنا أحصد وأجمع السنابل وأعطيها أغمارا للجائعين، الروح يحيى هذه الجفنة الصغيرة وأنا أعصر عناقيدها وأسقيها للظامئين، السماء تملأ هذا السراج زيتا وأنا أنيره وأضعه في نافذة بيتي من أجل العابرين في ظلمة الليل "[88].

إن هذه القدرة التي زُرعت في الشاعر- كما زرعت في نفوس الناس أجمعين -وتعهّدها هو وأعرضوا هم عنها وأهملوها وقد بهرهم ما زيّن لهم العقل من زخرف زائل، هي التي تجعل منه كائنا قادرًا على التذكّر وقادرًا على الانعتاق من أسر القوانين والأعراف وقادرًا- بفعل الرؤيا -على التنبؤ بما ينتظره من النعيم والحريّة والسعادة حال رجوعه إلى التوحد بالكون، والعيش في تآلف مع مختلف عناصره على ما كانت عليه حياته في فجرها الأول [خفيف] :

ذكـــر الطـــائر الريـــاض فغنّـــى	وتناسى بـــاللحن أســـرا وســـجنا
نـــسمات الغـــصون هبـــت عليـــه	فغـــدا فـــي هبوبهـــا يتثنـــى
وتـــراعت لـــه الريـــاض عليهـــا	يرفل النور ... ما أحيلى وأســـنى
فتداعت حواجز الـــسجن والظلمـــة	واليـــأس حولـــه واطمأنـــا
وانثنـــى يرمـــق الخيـــال ويـــشدو	من فنون الانشاد لحنـــا فلحنـــا[89]

87) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، ص.17.

88) جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، فصل : صوت الشاعر ضمن المجموعة الكاملة، ص. 344.

89) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : رؤيا طائر، ص. 203.

هي رؤيا طائر حالت قضبان القفص دونه ودون ماكانت تشتاق إليه روحه، ولكن أيمكننا أن نكتفي بهذا عند نظرنا في هذا النصّ وأن نسلّم بأن الشاعر قد قصد وصف طائر حرم حريته فراح يتصوّرها ويتخيلها؟ لا شكّ في أن التوقف عند هذا الحدّ ينزع عن النص طرافته ومعناه ويُفقده ما يجعله من باب الشعر، إذ أن عنونة النص ب: " رؤيا طائر "تنقل القارئ والسامع من الحقيقة إلى المجاز على الاستعارة، أوإن شئنا قلنا إنها تكسر المنطق الشكلي السائد والعرف الدارج بين الناس الذي يعتبر الرؤيا من باب الشذوذ لعدم خضوعها للأنماط المنطقية المعقولة ولملامستها تخوم ما يسمونه بالجنون، هذا إذا تعلّق الأمر بالانسان، فكيف به إن كان متصلا بطائر، ثم إن العنوان يكسر السائد ويلوي عنقه لأنه يقيم منطقا خاصّا أساسه الاستعارة في العنوان ولكن أساسه في النص استعارة تمثيلية مرشّحة، وهو ما يجيز للشاعر استبطان نفس ذلك الطائر والوقوف على دقيق احساسه وإدراك خفي انفعاله، وقد سار نسيب عريضة في هذا على نهج أصحابه من شعراء الرابطة القلميّة الذين أقاموا تماثلا تامّا بين" الطائر والشاعر "وأوهموا القارئ بالحديث عن الطائر وما تحدثوا إلاّ عن أنفسهم لما رأوا من تطابق بين منزلة الطائر- حرّا طليقا مؤتلفا مع الوجود متحدا بعناصر الكون مغنيا مترنما بما حاز من السعادة أوسجينا في قفص أسيرا ينشد ما افتقده- ومنزلة الشاعر من الناس كما يتصوّرونها أوكما يطلبونها، فنحن نجد نصوصا من هذا القبيل لدى أبي ماضي أولدى رشيد أيوب أولدى جبران أولدى ندره حداد أيضا [90] وهي نصوص شعرية يبيّن شيوعها بين أصحاب نعيمة ما كان للطائر في تحرّره وانعتاقه وائتلافه مع الطبيعة حوله من الدلالة على ما كانوا يولونه للعيش في" الغاب "من الاهميّة، لما يمثّله من عودة إلى حضن الحياة وصميمها ومن عودة الانسان عندئذ إلى جنّته المفقودة، واستعادته حريته السليبة حتى يخفق قلبه دون كبول وينطلق خياله دون

---

90) انظر على سبيل المثال، قصائد أبي ماضي التالية : أخو الورقاء (الديوان ص.119) الفيلسوف المجنح (ص.ص. 253 – 255) الكنار الصامت (ص.455) البلبل والسجين (ص.ص. 631 – 636) وانظر أيضا قصيد جبران خليل جبران : الشحرور، ضمن البدائع والطرائف (المجموعة الكاملة، ص. 607)، وقصيد رشيد أيوب : النسر (أغاني الدرويش ص.ص. 89 – 93) وقصيدي ندره حداد الخريف (أوراق الخريف ص. 21) ويا نفس (المصدر ذاته ص. 28).

قيود وتتوارد عليه الرؤى لتذكره بما كان له وبما كان فيه من اتحاد بالطبيعة اتحادًا كثيرا ما نرى الشاعر يصورّه كاتحاد حبيبين يذوب أحدهما في الآخر ويذهل عن وجوده، ويتخذ للتعبير عن ذلك منحى من الغنائية شبيها بما نجده لدى المتصوّفة : [رمل]

ذاك عهد من شبابي قد مضى ... بين تشبيب وشكوى ونواح

(...) كنت إن هبت نسيمات السحر ... أتلوّى راقصا من مرحي

وإذا ما سكب الغيم المطر ... خلته الراح فأملا قدحي (91)

إنّ في قول جبران هذا ما يحملنا على الاعتقاد بأن الشاعر من جماعة الرابطة القلميّة كان يحيا على أمل أن يستعيد" أمسه"، وأن يرجع إلى ما كان فيه من "المرح "و"الغبطة "فاذا استحال عليه ذلك في واقعه ويقظته جنح إلى الأحلام تأخذه إلى برازخ السعادة يقهر بها ما دهمته به الحياة بين الناس من الهموم، بسبب ما أقاموا من السنن والقيم التي قيّدت إحساسه وصمّت أذنه عن الانصات لصوت روحه وقصّت جناحه فقعدت به عن التحليق في سماوات الرؤى حتى يتمكن من الاتحاد بالقوة السرمديّة الشاملة، ليتحقق له الخلود وينتفي العدم، ولذلك رأينا رشيد أيوب لا يرضى بديلا من" خيمة الناطور "وإن مُنح كنوز الأرض، ولذلك أيضا نرى بعض أصحابه من شعراء الرابطة يربطون العيش في الغاب بتفريج الكرب كما نرى ذلك عند ندره حداد تمثيلا في قوله [مجزوء الكامل] :

بيني وبين الروض حبّ لا يزول ولا يبين

قد كان لي الخلّ الأمين إذا جفا الخلّ الأمين

آتيه معصوب الجبين فأنثني طلق الجبين(92)

91) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : بالأمس، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 613.

92) ندره حداد، أوراق الخريف، قصيد : الورقة الأخيرة، ص.19، وشبيه به أيضا نص له آخر، بعنوان : "الغد"، المصدر ذاته، ص. 89، ونذكر كذلك قول أبي ماضي [مخلع البسيط]

روض إذا زرته كئيبا ... نفس عن قلبك الكروبا

وهذا البيت مطلع قصيدته التي عنوانها : قصيدة الطبيعة، انظر : الديوان، ص. 183.

بل إن" الرياض "و"المروج "تغدو في نظر بعض شعراء الرابطة القلميّة معينا للشعر لا ينضب، ومعدنا للموسيقى التي تعرج بالشاعر إلى الخلود بما فيها من طاقة على تذكيره بالزمن الأوّل، وبما تزخر به من الوعود ترددها على أذن أذنه فيطمئن لها قلبه ويسري فيه شوق يعصف بما رسمه الناس من الحدود عصفا، فاذا به في حالة من الغيبوبة أومن النشوة الصوفية، وإذا به سكران ولا خمر، وإذا به في محراب الرؤيا يعانق المطلق ويطلّ على الوحدة الكونيّة [خفيف تام فمجزوء، فمجتث] :

في المروج الخضراء كم من قصيد — قد سمعناه من شذى الريحان

في خرير الغدير كم من وعود — أودعتها الألحان في الآذان

(...) في ظلال الطبيعة — كم عصينا الشريعة

وركبنا العواصف — وكظمنا العواطف

(...) فافتح أيا صاح بابك — وخلّ عنك حسابك

وانظر بعين الجمال

ألا ترى ما أراه — رؤيا جلاها الاله

سبحان ربّ الجلال[93]

ولما كان الغاب بابا ينفتح على الرؤيا التي تصل الشاعر بالمطلق الجليل، وكان بشارة بانبلاج صبح الحرية والانعتاق ومعبرا للأحلام والخيال ومطيّة لتفريج الكُرَب كما رأينا، كان من الطبيعي أن يعلي الشاعر من شأن الغاب وأن يعتبره مستودع أسرار الكون والهادي إلى استكناه معنى الوجود الحق، لا وهم المعنى الذي يقنع به الناس ممن" يقيسون الطبيعة بميزان الحرارة [94]"، وكان من الطبيعي أيضا أن يصحب ذهاب الشاعر إلى الغاب ما يليق بمقام الطبيعة من الخشوع والاجلال من جهة وما يعكس ما في نفس الشاعر من الفرح بما سيجني من ثمار

93) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : النعامى، ص.ص. 5657-.

94) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، ص.22.

الخيال والرؤى من جهة ثانية، ولذلك نرى الشاعر في ضرب من المرح يعكس ما بلغه من السعادة وقد غدت علاقته بمختلف عناصر الطبيعة علاقة صفاء تام وتراشح كلي وتواصل حدّ الحلول فيصّاعد في الجو" صدى الأجراس "أجراس الفرح ترسلها عناصر الطبيعة وقد تجاوبت مع ما في نفس الشاعر، فانطلقت فرحة مهللة مهنّئة [خبب] :

أشـــجار الغـــاب تحيينـــا   وطيـــور الغـــاب تناجينـــا

وزهـــور الغـــاب تـــصافحنا   ونـــــصافحها وتهنينـــــا

دن. دن. دن. دن

(...)ها هم أترابـــي قـــد ســـرحوا   فـــي الغـــاب يقـــودهم المـــرح

وبقيـــت أنـــا وحـــدي ســـكرانًا   يـــرقص فـــي قلبـــي الفـــرح

وجلـــست علـــى كتـــف النهـــر   مـــا بـــين العوســـج والزهـــر

العلـــــم مملكتـــــي وأنـــــا   ســـلطان العـــالم والـــدهر

الزهـــــر يعطـــــر أنفاســـــي   والنهـــر يولـــد فـــي رأســـي

أشـــباحا راقـــصة لخريـــــر   المـــاء وصـــوت الأجـــراس

دن. دن. دن...[95]

لئن كان نعيمة يحدثنا عن" قدّاس "ينتظم في" الغاب"، ويقوم بديلا من" قداس الناس "يوم العيد، يكر إليه هو ورفاقه على أنغام ناقوس يدعوهم إلى التهليل لما تحقق لهم مع مختلف عناصر الكون من الانسجام والتآلف الباديَيْن في ذلك التواصل والمرح والتهنئة، فما ذاك منه إلاّ تعبير عن الفرح باللقاء وبالعودة إلى الحضن الرؤوم، وتعبير عن النشوة التي داخلته وقد أحس بأنه استعاد المنزلة التي طالما حرم منها، وهي منزلة لا يمكن للانسان أن يستعيدها إلاّ إذا كان قادرًا على تصوّر الطريق التي تعرج به من الانفصال عن" روح الكون "و"الوحدة الكونيّة" إلى

---

95) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص.ص. 42 - 44 وانظر مثل هذا لدى رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص. 34، وندره حداد، أوراق الخريف، ص. 19 ثم ص. 89.

"الاتصال "بتلك الروح والرجوع إلى ما كان عليه من تواصل متين الوشائج يكشف له مظاهر الانسجام والائتلاف ويطلعه على" الحقيقة الكلية "ويمكنه من الانخراط فيها وقد وقف على جوهرها وأدرك أنها شاملة موحدة مختلف الكائنات بما فيها الانسان، وأنها تفعل في الروحفعل الانتشاء بأنغام عذاب تصدر عن آلة مشدودة الأوتار محكمة التعديل والاصلاح، فتنقلها- وقد غدت في حال من الانفتاح والتلقي إلى عالم اثيري توقعه أنغام الكائنات مؤتلفة، ذلك أن الروح- إذا كانت في حالة من الانسجام والتآلف" -تغدو ذات طبيعة موسيقيّة موقّعة بل إن الموسيقى ذاتها، ترقى بالروح إلى ما لا يُطال من الدرجات ولا يُقارب[96]" لما يفترضه الانسجام والتآلف من ذوبان الحدود بين مختلف الكائنات والمكوّنات، ومن إلغاء الملامح المصطنعة التي تحجب سريان بعض المكونات في بعض حتى يمتنع التحليل في سياق من الفصل بين العناصر فصلا دقيقا حاسما، على أساس ما دُربت عليه الحواس وأنشئت عليه واعتاده التحليل العقلي وصار أساس النظر في الانسان والكون من حوله ولعلّ في ذلك ما يفسّر لنا قضية شائكة من القضايا التي شغلت أفكار المشتغلين بالأدب الرومنطيقي، وهي قضيّة علاقة الكائنات بعضها ببعض وتناسب بعضها مع بعض وائتلاف بعضها مع بعض، وانطباع هذه الكائنات في الحواس انطباعا يختلف عمّا رصده لها العقل وقسّمه فالارتقاء إلى درجة التآلف الكوني ينطلق من تصور الحياة وقد ائتلفت فيها الكائنات وأنشأت في النفس أنغاما تأخذ الانسان بعيدا عن ضغوط واقع شوّه الحياة وهي أنغام تصّعّد من عمق أعماق تلك النفس لتفصح عن انسجامها مع ذاتها أولا وتفصح ثانيا عن مظاهر النشاز التي بينها وبين ما حولها ومن حولها ممّن لا يستطيعون فهم حالاتها المتقلبة وأطوارها المتبدّلة التي تعكس كلّ حالة منها- كما يعكس كل طور أيضا- موقفا من الوجود أو انطباعا، فإذا ما كانت تلك المواقف غير متجانسة وكانت تلك الانطباعات وليدة الهوى، فانها تعبّر بشكل من الأشكال عن فهم للعالم واتحاد به فهما تجد فيه النفس لذة، لما تكشف في الكون حولها من شبه بها وهو شبه يوقفها على ما فيه من تناغم

---

96) Charles Du Bos, Fragments sur Novalis, n° spécial des Cahiers du Sud sur le Romantisme allemand, mai-juin 1957, p.183 ; cité par Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p.96.

وما يغمره من وحدة لا يستطيع ادراكها إلاّ من اعتادت نفسه ريادة شعاب الكون وتبيّن أنغام الوجود تعزفها أوتار عود أوقيثارة في مهب الريح إلاه المراعي فتصدر عنه ألحان هي شعار التناغم (PAN) أويعزفها ناي ينفخ فيه بان والانسجام في الكون[97] وهو الناي الذي اتخذه جبران في" المواكب "واعتبر أنغامه" سرّ الخلود[98]" لما فيها من طاقة كامنة قادرة على تنبيه" المواكب الانسانية التي ضلّت الطريق حين سعت إلى السعادة والحرية والخلود في عوالم أخرى ونسيت الغاب[99]" كما نسيت أصلها الذي انحدرت منه وخصائصه المميّزة منذ هبطت الأرض ولم تسع إلى استعادة منزلتها المتسمة بالوحدة الشاملة، المتصلة بالقوة السرمديّة أوبالمطلق آتصالاً، فلم يكن من الشاعر إلاّ أن يركب خياله الخلاق فيبحر في عالم الذكرى ويرحل متأملا الطبيعة، مستقصيا ما يربطه بها من علاقات لا تهي، لأنها" علاقات لا صلة لها بما قد نجنيه منها من النفع أوبما قد يصيبنا منها من الضرّ"،[100] بل هي علاقات أساسها ما يلمسه الشاعر بقوة باصرته الباطنية من شبه بين الكون الأصغر، أي نفسه، والكون الأكبر الأرحب من حوله، يسعفه في ذلك خياله وهو مُقدّم لديه على الواقع، لما له من قدرة على استدعاء معنى الوجود الذي كان لحياة الانسان قبل الانفصال، والهـــبوط واضفائـــه على روح رفضت المنزلـــة الدنـــيا وتاقـــت إلى أن تحلّ منزلتها الأولى، منزلة الخلود، وما هذه الروح سوى روح الشاعر تنطلق في الغناء فيزداد شوقها اضطراما [مجزوء الرمل] :

أعطنـــــي النــــاي وغـــنّ ... فالغنــــا نــــار ونــــور
وأنــــين النــــاي شــــوق ... لا يدانيــــه الفتــــور[101]

---

97) Nadia Julien, Dictionnaire des mythes, Alleur (Belgique), Marabout, 1992, p.p. 460-462.

98) جبران خليل جبران، الموكب، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 363.

99) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 41.

100) Madame de STEAL, De l'Allemagne, 4e partie, chap. IX, Paris, Didot, S.d, p. 569-570.

101) جبران خليل جبران، المواكب، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 361.

ولا يزيد نار الشوق تأججا- في ظننا - سوى خيال الشاعر وقد غدا ملكة تفتح أبواب الرؤيا رؤيا النبي أو القديس، فتمكنه بذلك من أن يلج عالم الخلود الأمثل، وهو عالم لا يضاهيه عالمنا الواقع الذي ليس الا صورة مشوهة مشوّشة منه، ولعلّ في هذا تفسيرا لقدرة الشاعر على أن يكتشف في ذاته ما به يتقبل الوحي فيضحى سيدا مطاعا يشكل عجينة الوجود على هواه، فيقلب واقع الوجود المتردي حقيقة عليا على غاية من الكمال، وقد أسقط عليها من رغبته وخياله وتوقه إلى الاتحاد بالقوة السرمدية الشاملة ما يجعل حلمه عالمًا بأسره، يقوم بديلا من عالم كبلته الشرائع والمواضعات والمفاهيم الضيقة التي نشأت عنها ثنائية" شطرت الوجود كله إلى خير وشر ونور وظلام وكفر وإيمان وسرور وحزن وسيادة وعبوديّة وعدل وظلم وقوة وضعف "فقام العالم على سراب إذ "الحقيقة الأزليّة هي أن ليس هناك شيء من هذه الثنوية، بل هناك وحدة شاملة، الانسان فيها إنسان دون أن ينطوي على صفات متناقضة ومسميات مزوّرة[102]" وإذا كان الأمر كذلك فلا بدّ من أن يكون ما يدعو إليه الشاعر خلوا ممّا استتب في عقول الناس واستقر في أذهانهم وغدا مسلّمات زادها وهم اليقين رسوخا، ولا بدّ من أن يكون ما يدعو إليه الشاعر قائما على نقض ما شاع بين الناس من حيث سماته المكوّنة وخصائصه، لأن علاقة الرومنطيقي بمن حوله تقتضي- كما أسلفنا القول -خروجا على الانساق الشائعة وابتعادا عنها ونبذا لها حتّى يستطيع الاقتراب من المنزلة الانسانية الحق [بسيط] :

والسرّ في العيش رغد العيش يحجبه   فإن أزيل تولّى حجبه الكدر

فان ترفعت عن رغد وعن كدر   جاورت ظل الذي حارت به الفكر[103]

بل إن بلوغ ذلك يقتضي- في بعض الأحيان -تنكّرا للذات إن أغراها الانخراط في المستتب الشائع، كما يقتضي تعلّقا لا تهي أسبابه بما يبدو بعيد المنال عسيره، [بسيط] :

والحرّ في الأرض يبني من منازعه   سجنا له وهو لا يدري فيؤسّر

فإن تحرّر من أبناء بجدته   يظل عَبْدًا لِمَنْ يهوى ويفتكر

---

102) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص.ص. 4142-.

103) جبران خليل جبران، المواكب، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 353.

فهو الأريب ولكن في تصلّبه حتى وللحق بطل بل هو البطر
وهو الطّليق ولكن في تسرّعه حتى إلى أوج مجد خالد صغر[104]

فالغاية التي يجري إليها الرومنطيقي إنما هي نفي أن تكون الحقيقة شتاتا مبثوثا في جزئيات قد يقوم بينها تنافر ظاهر أو قد تجتمع على أساس من الثنائيات الضدية ولعله من الصعب أن نفهم ذلك السعي إلى نفي التشتت إن لم نقف على مبدأ أساسي في تصور الحقيقة لدى الرومنطيقيين عموما، ولدى جبران وأصحابه من الرابطة القلميّة أيضا، وهو مبدأ التمسك بوحدة الحقيقة، وهي وحدة تنبني عليها وحدة الكون ووحدة الانسان أيضا، إذ ليس من كائن في الطبيعة ولا من مظهر فيها ولا من حدث تشهده، يمكن أن نعزله عن مجموع الكائنات والمظاهر والأحداث، وهو مجموع يخضع لقانونها ولكنه يعبّر عن إيقاعاتها، ولذلك نرى الرومنطيقي مشدودا في وجوده إلى حياة الكون متحدا بها اتحادا، وذلك ما نجد عليه جبران في قصيدة" المواكب "وقد بناها على التعدد والوحدة : تعدّد حقائق الناس وفق ما ألفوا ووفق ما أقاموا حياتهم عليه، ووحدة الحقيقة وتجليها بمختلف مظاهرها في "الغاب"، فإذا حقائقهم قائمة على الثنائيات الضدية، وإذا ما يصدع به هو من الحقيقة مرتكز على الوحدة، ولذلك كان في النصّ" تياران يجريان في اتجاهين متعاكسين (...) كما لو كانا حوارا بين شخصين، وليسا كذلك، بل جلّ ما في الأمر أن الأول يمثل الحياة بظاهرها القبيح وباطنها الجميل، والثاني يمثلها وحدة روحيّة لا باطن لها ولا ظاهر[105]"، وقد عمد جبران إلى جعل الصوت الأوّل يتحدّث حديثا تقريريا تغلب عليه الجمل الاسميّة القائمة على الاثبات، حتى لكأنها حِكَم يرسلها حكيم عليم بأسرار القضايا التي تشغل الانسان في علاقته بالانسان أوفي علاقته بالكون من حوله، فلا يتلجلج لسانه ولا يضطرب خاطره وهو ينتقل من قضيّة خطيرة إلى موضوع ذي شأن دون أن يرى حرجا في ذلك ولا حاجة إلى بيان دواعي انتقائه تلك المواضيع وانتقاله من واحد منها إلى آخر، وكأنه قد حاز برد اليقين واطمأن إلى أن ما ادركه من الحقائق لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من

104) المصدر السابق، ص. 357.
105) ميخائيل نعيمة، مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، ص. 21.

خلفه، فراح يصدع بها بيّنة واضحة، وإذا بالحديث يأخذه من الخير والشر إلى الحياة ومن الدين والعدل إلى الحق، ومن العلم والحرية إلى اللطف فالظرف فالحب فالجنون فالسعادة فالروح فالجسد فالموت، ولكن جبران لم يجعل حظ مختلف هذه القضايا من الكلام واحدا ولم يتناول كل موضوع من هذه المواضيع في عدد من الأبيات ثابت، فكان تعرّضه للخير والشرّ في أربعة أبيات وكان تعرّضه للحياة في عشرة أبيات) منقسمة إلى مجموعتين تعدّ أولاهما أربعة أبيات وتعدّ الثانية ستة وكان حديثه عن الدين والعدل في أربعة أبيات لكل واحد منهما، وكان للحق خمسة أبيات وللعلم ستة أبيات، وللحريّة أربعة أبيات وللطف خمسة أبيات وللظرف أربعة وللحبّ ثمانية وللجنون أربعة وللسعادة مثلها، وللروح سبعة أبيات وللجسم خمسة وللموت أربعة أبيات، ولم نكن لنذكر هذه القائمة لولا ما نراه لها من الدلالة على موقف جبران- فيما نقدّر -من هذه" الحقائق "و"القيم "التي صارت لدى الناس حقائق أسلموا لها قيادهم، فلئن ذكر نعيمة أن جبران قد جال في مختلف هذه القضايا" جولات طويلة أوقصيرة تتشابه في رزانة النبرة وفي السعي وراء الجديد والجليل في المعنى، وتتفاوت في حظوظها من الوضوح والغموض ومن آنسجام المعاني والمباني[106] ولئن ذهب احسان عباس ويوسف نجم إلى أن جبران" لم يستطع أن يخضع الشكل لرغبته، لأن الحجم الذي قدره لبعض الموضوعات كان أضيق من أن يستوعبها، ولذلك انطلق وراء هذه الحدود في كثير من الأحيان، فجعل الرباعيّة الأولى سبعة أبيات عندما تحدث عن الروح وجعلها خمسة عند ما تعرّض للحزم واللطف والجسم وجعلها ستة عندما تحدث عن تخدير الحياة والعلم" [107] فإن النظر في هذا التفاوت في الحيّز الذي خصصه جبران لكل موضوع من هذه المواضيع يحملنا على عدم الاكتفاء بما ذهب إليه نعيمة أوبما قدّره عباس ونجم، كما يدفعنا إلى بعض التأويل أوإلى بعض التساؤل إن لم نجازف بالتأويل: ألا يكشف هذا التفاوت- بصفة صريحة أوضمنيّة -موقف جبران من هذه الحقائق والقيم؟ أترانا نعدو الصواب إن قلنا إن جبران قد قصد من ذلك بيان اضطراب الاساس الذي قامت عليه تلك القيم وبيان تشويشها وفساد مذهبها، وإن أوردها على

106) المصدر السابق، ص. 22.

107) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 45.

وزن واحد وقافية موحّدة، وكأنه يردّد في دخيلة نفسه ذلك القول القديم: " هل يستقيم الظل والعود أعوج "ويزداد التساؤل الحاحا علينا إذا ما سعينا إلى ايجاد خيط رفيع أومنطق خفي ينتظم فيه عدد الأبيات في كلّ موضوع من المواضيع المطروقة فيعيينا ذلك، فننكفئ وقد ارتد نظرنا قاصرا عن إدراك السرّ الكامن وراء اختيار جبران أن ينشئ هذا القسم من النص على ذلك الشكل، باستثناء ما قد نجده من التأويل لاختياره التعرض لمسألة الحياة في عشرة أبيات ولقضية الحب في ثمانية ولأمر الروح في سبعة، فكانت بذلك المواضيع التي شدته فتوقف عندها وقتا أطول مما صرفه لغيرها وأوقف عندها قارئه وقتا أطول أيضا لما خصصه لها من عدد الأبيات؛ ولا شك في أن التأويل الممكن لذلك على صلة بالتصوّر الذي نجده فاشيا لدى جبران وأصحابه كما نجده كذلك لدى سائر الرومنطيقيين: فأما الحياة فلما لها من صلة بمنزلة الانسان من الوجود ومن الكون، وما التوقف عند التصوّر الشائع عنها بين الناس سوى سعي منه إلى بيان خطل ذلك التصوّر وسعي إلى إفاضة القول في مظاهره الزائفة، خاصة إذا ما ذكرنا ما ألحّ عليه جماعة الرابطة القلميّة من وجوب أن يكون الأدب توأم الحياة في مختلف أطوارها وتجلياتها، ما كان منها متصلا بالواقع وما كان متصلا بدنيا الحلم والخيال والرؤيا[108] وأمّا الحبّ فيصحّ فيه أيضا ما ذهبنا إليه عند حديثنا عن الحياة، هذا من جهة، كما يصحّ فيه من جهة ثانية، أن نذهب إلى أنه من القيم الأساسيّة التي دعا الرومنطيقيون إلى إقامة عالمهم البديل عليها على ما سنعرض له في إبانه، وأما الروح- وهي الموضوع الوحيد الذي خصص له الشاعر سبعة أبيات -فاننا نقدّر أن الرقم يشير بوضوح إلى ما هو معروف من رمزه إلى الكمال، فاذا ربطنا هذه السمة بمنزلة الروح لدى الرومنطيقيين بوجه عام ولدى جماعة الرابطة القلميّة بوجه خاص، لم يكن في ذلك -عندنا - ما يثير استغرابا.

ثم إننا إذا ما سعينا إلى النظر في هذا النصّ في سياق رؤية رومنطيقية أعم، أمكننا أن نذكر- بادئ ذي بدء -أن الموقف الذي يصدر عنه جبران وأمثاله يتسم

---

108) انظر في هذا، على سبيل المثال، ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل : المقاييس الأدبية – ص.ص. 65 – 74.

باختلاف مبدئي مع السائد وبخروج عن قوانين المألوف، فلئن ألف الناس أن يروا المتحدّث- إذا جال بين مواضيع شتى -يتبع ما هو قريب من توقّعهم في المعادلة بين مختلف المواضيع والتوسع في كلّ واحد منها على قدر التوسع في سائرها، والناس في ذلك يصدرون عن تصوّر للمنطق فيه نصيب لا يجوز إنكاره، فان جبران قد خيّب كلّ توقّع،وعصف بصنوف المنطق التي دأب الناس على آتباعها، وعمد إلى آتباع نهج في طرق هذه المواضيع خاص به، وهو نهج أملاه عليه خياله وحدسه ورؤاه ووعيه في ساعة من ساعات الانفعال، فإذا كان في نصه ما رأينا من "خروج "عن مألوف المنطق والعادة فمردّ ذلك إلى منطق الخيال والرؤيا والحدس والذكرى تنتقل بالشاعر انتقالا يبدو فيه من عدم الانتظام ومن الغرابة ومن التحوّل من موضوع إلى آخر دون مبرر ظاهر ما يضرب صفحا عن التناظر والتوازي والتلاؤم المنطقي وغير ذلك من المقاييس التي تعتمدها الرؤية المنطقيّة .

ويزداد هذا الأمر تأكدا لدينا حينما نذكر أن جبران بنى نصّه على تيارين "يجريان في اتجاهين متعاكسين[109]" كما قال نعيمة، وأن التيار الأول أوالصوت الأول قد ورد على بحر البسيط وأن الثاني جاء على مجزوء الرمل، وأن الأوّل قد جاء موحّد القافية - وكأنما يشير بذلك إلى تجانس تلك الرؤية وتماسك أجزائها تجانسا وتماسكا لا يتجاوزان ما يبدو من السطح -بينما ورد الصوت الثاني على قواف متغيّرة ولكن تغيّر القوافي لم يمنع من أن نرى هذا القسم قائما على التزام عدد واحد من الأبيات حتّى يبلغ النهاية التي كان يجري إليها وكأنما يقصد بذلك بيان متانة الجوهر ووحدته في هذا القسم من النصّ وإن تغيّرت بعض أعراضه .

ولذلك فليس من الابعاد في التأويل إن قلنا إن ما قد يبدو من الفوضى الظاهرة في بناء النصّ وترتيبه يخفي انتظاما على أساس غير معهود، وهو أساس الوحدة والتعدّد كما أشرنا إلى ذلك : تعدد في البناء ووحدة في المقصد، تعدد في المواضيع التى طرقها ضمن التيار الأول ووحدة في القافية، تعدّد في قافية" التيار الثاني "ووحدة في الموضوع الذي نراه موضوع هذا النص ومولّده والغاية التي يسعى إليها، وهي بيان ما في" الغاب "من آنسجام ووحدة يعكسان الوحدة الكونية

---

109) ميخائيل نعيمة، مقدم المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، ص. 21.

حيث لا تناقض ولا ثنائيات ضدية، وهي وحده لا يمكن إدراكها عبر التجزئة والتشريح والتحليل المفضي إلى فصل الأمور بعضها عن بعض، لذلك نرى هذا الالحاح في" التيار الثاني "من نص جبران على نفي ما يأتي في التيار الأوّل، وهو نفي قد جاء في صيغتي" : ليس في الغاب "و"لم أجد في الغاب"، وهذا دليل آخر على أن روح الشاعر هي المجال الذي تنشأ فيه التحوّلات العجيبة التي يغدو بها المشهد حدسا ووعيا، ويغدو الحدس والوعي عالما بأسره، يقيمه الشاعر بفضل ما يجده من رابطة يتواصل بها آنصهاره في الكون ويتواصل أيضا ارتباط حياته وتطوّرها بحياة الكون وأطوارها، إذ ما هو- في الأصل - سوى مظهر من مظاهره، فإذا كان كذلك- وهو عندالرومنطيقيين كذلك لم يكن من الغريب أن يتصوّر نفسه نقطة في خط الابدية، ولم يكن غريبا أيضا أن نراه يدعو إلى هذا العالم الذي أدرك فضله في تحقيق الوحدة الكونية واستعادة الانسان منزلته منها، فان اتُّهم بأنه يصدر في ذلك عن الوهم والخيال، ذكرنا أن الخيال- في عرف الرومنطيقيين -لا يحتل منزلة دنيا بالنسبة إلى الواقع ولا هو من سقطه بل هو مما يعيد تركيب الواقع باستعمال مكوّناته على نمط مختلف، وهو مقدّم عليه لأنه الطريق إلى تصوّر عالم بديل، وإن لم يفهم الناس ذلك، وذهبوا في الحكم على الشاعر مذاهب، ورموه بتهم شتى، لعلها كانت من الأسباب التي دفعت نعيمة إلى أن يكتب: " إذا سمعتموه [الشاعر] يتغزل بجيل ذهبي، بجيل لا أثر فيه للظلم والبغض والفقر والحسد والنزاع والموت، بجيل يسود فيه الحب والعدل والاخاء والمساواة وهلم جرّا، فلا تنعتوه بالجنون والكذب والوهم، هو لم يخلق الحب ولم يوجد العدل ولا سبب الفقر ولا قال للموت: كن، فكان، هو وجد هذه الصفات والأحوال في العالم عند زيارته هذا العالم، لكن روحه التي تعشق الجميل وتنفر من القبيح قد وضعت هذه الصفات في نسبة جديدة غير التي نراها سائدة في حياتنا اليومية، وتغيير النسبة هو اختلاق الشاعر الذي ندعوه خيالا " (110).

فليس العمل على" وضع هذه الصفات في نسبة جديدة "سوى وجه من وجوه السعي إلى ردّ الأمور إلى نصابها والعودة بها إلى ما كانت عليه أول أمرها، وما

110) ميخائيل نعيمة، الغربال، ص. 82.

الطريق إلى ذلك إلاّ الخيال، لأنه يبعث فينا ذكرى الزمن الأول، ويثير فينا معنى الحياة الحق قبل هبوطها إلى مهاوي النسيان وأدران الواقع بعيدا عن صميم الحياة وعن مطلق الوجود، وذكرنا أيضا ما يقوله وليم بليك" : إن عالم الخيال هو عالم الخلود (...) إن عالم الخيال هذا عالم أبدي لا محدود (...) فيه تحيا الحقائق السرمديّة الدّائمة التي نرى انعكاسها في مرآة الطبيعة الحيّة " (111).

ولذلك احتل الخيال من الرؤية الرومنطيقية منزلة أساسية، وكان النقطة التي منها يَنبجس تيار الوعي بما صار عليه الانسان من جهة وتيار الوعي المفضي من جهة ثانية إلى استرجاع مكانته الأولى حينما كان ينعم بالتواصل المطلق مع مختلف الكائنات، وكان قريبا من جوهر الحياة الخالد .

ولما كان نص" المواكب "قائما على ما بيّنا من التعدد والوحدة، وكان مقصده ابراز الوحدة ونبذ التعدد لما في الوحدة من الدلالة على جوهر الكون وحقيقته من جهة ولما تمثله الوحدة من جهة ثانية من غاية يسعى إليها الانسان بعد أن" انفصل "عن جنته وهبط الأرض وصار عبد الزمن والموت، وفقد الخلود، فصارت نفسه تتوق إليه دون أن تبلغه لتسلّط العقل والحواس عليها حتى طمس شوقها أوكاد، وغدا هو سجين الشرائع والأعراف والتقاليد، كان من الطبيعي أن ينشد جبران- كما كان الرومنطيقيون ينشدون -الطريق المفضية إلى الحلول بالمطلق والاتحاد بالقوة السرمديّة الشاملة، وأن يتبيّن في الضباب الذي يلف الوجود من حوله ما به يرجع إلى فجر الحياة الأول، فأرسى به تسآله ونشدانه على أعتاب "أوتربي [Euterpe] المقدسة "وقد ظلت جوهرًا صافيا يتردد فيه"صدى القبلة" الأولى التي وضعها آدم على شفتي حواء إذ هي" نشيد طويل غنته الملائكة عندما جبل اللّه الانسان الأول " (112).

111) W. Blake, A vision of the last Judgement, in Complete Wrintings, op.cit, p.605.

112) جبران خليل جبران، الموسيقى، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 42، و"أوتربي (EUTERPE) هي إلاهة الشعر الغنائي والموسيقى وقد مثلتها الأساطير اليونانية على هيئة حسناء ممسكة نايا. أنظر : Nadia Julien, Dictionnaire des Mythes, op. cit, p. 245.

إنها العودة، إلى فجر الحياة بواسطة الموسيقى في أحضان الغاب، وإنها معانقة الوحدة الكونية، وإنها نقع غلة الروح واطفاء ظمئها [كامل] :

إني امرؤ لا شيء يطـــرب روحـــه	ويهزهـــا كـــالزهر والالحـــان
(...) هذا يحرّك بي دفين صـــبابتي	ويهـــزّ ذاك مـــشاعري وكيـــاني
(...) فاذا نظـــرت إليهمـــا متـــأملا	شاهدت حولك وحدة الأكوان(113)

ذلك أن الموسيقى والغناء قد ظلا على حال من التذكر ولم يصبهما ما أصاب الانسان من نسيان بعد أن غادر جنته فتدنت منزلته، وصار أسير الرغائب المادية الزائلة الزائفة فبعدت به الشقة عن الخلود وصُمّت أذناه عن الاصغاء إلى أصوات تتردد في نفسه وفي الكون من حوله، هي أصوات الحياة وقد غفت في عمق أعماقه، وهي أصوات تجتمع وتتآلف فاذا بها" لغة النفوس (...) "تهزّ أوتار العواطف (...) وتطرق باب المشاعر وتنبّه الذاكرة، فتنشر هذه ما طوته الليالي من حوادث أثرت فيها بماض غبر(114)"وإذا هي" صوت ينبه الحياة النائمة لتسير وتنتشر وتملأ وجه الأرض "(115).]فاذا كانت الموسيقى ممّا ينبّه الحياة النائمة، أوينبّه النفس إلى جوهر الحياة وينفض عنها غبار النسيان، لم نستغرب دعوة جبران في كامل قصيدة المواكب أن يُعطى نايا وأن يرتفع الغناء، وأن تعمّ الموسيقى الغاب فهي" حديث القلوب"(116) لا يخالطه رياء ولا يقف عند حدود الظواهر المادية الزائلة الزائفة، بل وهي أيضا عنوان الوحدة الكونية، فيها تتجلى مظاهر الانسجام والتآلف بين العناصر، وبها يدرك الانسان ما خفي من أسرار الخلود، ولعلّ ذلك ما حمل جبران على مناجاتها بقوله: " يا أيتها التموّجات الا ثيرية، الحاملة أشباح النفسويا بحر الرقة واللطف، إلى أمواجك نسلم أنفسنا وفي أعماقك نستودع قلوبنا، فاحمليها إلى ما وراء المادة وأرينا ما تكنه عوالم

---

113) إيليا أبو ماضي، الديوان، قصيد : ذكرى، ص.ص. 694 – 695.

114) جبران خليل جبران، الموسيقى، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 33.

115) المصدر السابق، ص. 39.

116) المصدر ذاته، ص. 34.

الغيب"[117] وليست عوالم الغيب التي يقصدها جبران- فيما نقدر -على صلة بعالم ما بعد الموت بقدر ما هي على صلة بالعالم الأمثل الذي ينشده، خاليا من المتناقضات والثنائيات، كما كان في زمن فجر الحياة الأول، أي أنه العالم المفقود المنشود في الآن ذاته، وفي هذا بعض التفسير لما نراه عند جبران- وعند عدد غير قليل من الرومنطيقيين أيضا – من إقامة متين العلاقة بين مفهوم" الخطيئة الأولى " ووجوب التكفير عنها والسعي إلى محوها حتى يسترد الكون انسجامه ويسترجع فيه الانسان منزلته ويعود إلى حضن القوة السرمدية الشاملة فيتحد بالمطلق، ولا سبيل إلى بلوغ ذلك إلاّ بالموسيقى، ذلك أنها " أنفاس حرّة ما زلفتها الألفاظ بل تطرّقت بها أنفاس أثارتها ندامة الملك داود فملأت أناشيده أرض فلسطين وابتدعت أشجانه أنغاما شجية مؤثرة، منبعها انفعالات التوبة وحزن النفس، وكوسيط قامت مزاميره بينه وبين الله، تطلب مغفرة زلاته "[118].

لئن أخذنا الحديث إلى التعريج على" كتيب "الموسيقى الذي أصدره جبران في نيويورك سنة 1905 فلما في" الخواطر "التي خطها فيه من إلماع إلى ما سيكون في قصيد" المواكب "من تعلّق بالغناء والموسيقى من جهة، ولما فيها من جهة ثانية من التفسير الذي يهدي القارئ إلى تبيّن سبب اعتماد جبران ترجيعا في قصيدته أساسه الموسيقى وهو ترجيع يؤكد ما ذهبنا إليه من أن الموسيقى هي ما يربط بين المفقود والمنشود على ما رأينا في حديثه عن الملك داود، وما ذهبنا إليه- نتيجة ذلك -من اعتبارها رمز الوحدة الكونيّة والطريق إليها، إذ أنها العنصر الذي يزيل الفروق بين البشر ويقضي على ما بينهم من الاختلاف والتنافر ويمحو ما بنوا عليه عالمهم من المتناقضات والثنائيات التي أقامها العقل وأدار على قطبيها الوجود، وقد أدرك جبران أن الموسيقى ضرورية لاكتمال السعادة" : إنها عنوان المجد في الحفلات ورمز السعادة في الأعياد، فالسعادة بدونها تحكي فتاة قُطع لسانُها، فالموسيقى لسان جميع الأمم" [119]، ولما كان الأمر عنده كذلك، لم يكن لنا أن

---

117) المصدر ذاته، ص. 43.

118) المصدر ذاته، ص. 37.

119) المصدر ذاته، ص. 36.

نوافق إحسان عباس ويوسف نجم حين ذهبا إلى أنه" في كثير من لحظات التأمل، أصبح الغاب بين يدي جبران" يوتوبيا "تتمثل فيها الوحدة والسعادة" وإلى أنه "لم يستطع أن يثبت للغاب من الصفات الايجابيّة إلاّ صفة الخلود" [120] ذلك أن هذا التعليق يظل- فيما نرى -قاصرا دون الوقوف على التفاعل الكائن بين مختلف العناصر التي تتألف منهاالمنظومة الرومنطيقية، وهي منظومة تحتلّ منها الموسيقى منزلة أساسيّة على ما ذكرنا، وهي منزلة تبدو واضحة في" المواكب" خاصة إذا استعرضنا ما اقترن بالترجيع" أعطني الناي وغنّ "في أعجاز الأبيات :

أعطنـــــي النـــــاي وغـــــنّ فالغنـــــا يمحـــو المحـــن

فالغنــــا خيـــر الــــصلاة

فالغنــــا عـــزم النفـــوس

فالغنــــا خيـــر العلـــوم

فالغنــــا مجـــد أثيـــل

فالغنــــا حـــبّ صـــحيح

فالغنــــا خيـــر الجنـــون

فالغنــــا نـــار ونـــور

فالغنــــا جـــسم وروح

فالغنــــا ســـر الخلـــود[121]

"ولعلّنا نستغرب أيضا قول إحسان عباس ويوسف نجم في حديثهما عن "المواكب" : "يحقّ لنا أن نسأل : هل حطم جبران ثنائية الأشياء؟ ألم يفترض وجود غاب ووجود نغمة؟ ألم يتحدث الينا بقصيدة تدور على نغمتين؟ إننا مهما نحاول تصوّر الغاب والنغم شيئًا واحدًا فاننا نعجز عن ذلك في حدود واقعنا الماديّ، ومع ذلك فإننا نحسّ ان الغاب عند جبران تضاءل إلى جانب النغم . وأن الكمال الحقيقي

---

120) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 47.

121) جبران خليل جبران، المواكب، ضمن المجموعة الكاملة، ص.ص. 354 - 363.

لأن هذه الموسيقى يصحّ أن تقول فيها انها جسمٌ وروح ، «الناي» لأن هذه الموسيقى يصح أن تقول غيها أنها جسم وروح معا، وأنها تحتوي كل المظاهر الايجابية من صلاة وعدل وعزيمة وعلم ومحبّة[122].

ومردّ استغرابنا مثل هذا التعليق إلى أن المؤلفيْن لم يتبيّنا الصلة المتينة بين الغاب والموسيقى، ولم يلتفتا إلى أن الموسيقى عنصر ممّا يتكون منه الغاب ذاته، وأن الموسيقى لا تقوم طرفا في ثنائية ضديّة مع الغاب، بل هي عنوان انسجام الوجود، وهي الوسيلة التي يتحقق بها ذلك الآنسجام، وكلّما ارتقى الانسان في درجات" الوحدة الكونيّة "ازداد اتصالا بالكائنات واقترب من العالم المنشود وصارت أذنه قادرة على الانصات لرنة الأفلاك وانفتحت ذاكرته فانبعث فيها صدى الزمن الأول وانبلج أمامه صبح الحريّة والانعتاق ممّا يكبله من أدران واقع متردّ، وممّا في واقعه من ثنائيات ومتناقضات، ولعل هذا كله يمنعنا من إقامة العلاقة بين" النغم والغاب "على أساس من التنافر والتضادّ والتنافي فنذهب إلى أن"الغاب تضاعل إلى جانب النغم . "ثم إننا نستغرب ما جاء في تعليق عباس ونجم من حديث عن استحالة أن نتصوّر النغم والغاب شيئا واحدًا، لأن عجزهما عن ذلك راجع- فيما نرى -إلى بقاء تصوّرهما ملتصقا بحدود واقعهما المادّي دون السعي إلى تبيّن الأسس التي قامت عليها الرؤية الرومنطيقية والوقوف على ما بين تلك الأسس من الصلة والتفاعل اللذين يخرجان بها من الخواطر المبثوثة إلى المنظومة المكتملة المتناسقة المنسجمة وهي مسألة ذات بعد منهجي : فقد نحا الناقدان منحى تحليليا يفصل بين الأمور فصلا ويحاول أن يقف على خصائص مختلف المكوّنات مستقلاّ بعضها عن بعض، بينما كان دأب الرومنطيقيين الدعوة إلى الوقوف على ما يجمع لا على ما يفرّق، على ما يتحقق به ما كانوا يرومون إنشاءه من عالم مثالي يقوم بديلا من عالم الواقع على أساس الانسجام والائتلاف، وتكون ركيزته الروح ومطامحها والقلب وعواطفه والنفس وأصواتها الخفية، وهي جميعا- في تآزرها واجتماعها -تقف في وجه العقل بما سنّه من قوانين أساسها التحليل والتجزئة

---

122) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 48.

والتفصيل، فلئن كان منهج العقل منهجا ينطلق من الجزئيات ويعمل على التنميط باعتماد التحليل، فان المنهج الذي نادى به الرومنطيقيون منهج يسعى إلى الغاء التجزئة والتنميط لما ينتج عنهما من التأكيد على فصل المظاهر بعضها عن بعض وتثبيت الفروق بينها، ويلحّ- مقابل ذلك -على النظر إلى ما بينها من آنسجام وائتلاف يمكّنان الانسان من إدراك جوهر الوجود وفهم حقيقة الكون من حوله والنفاذ إلى صميم الواقع ولن يتأتى له ذلك إذا اعتمد منهجا تحليليا يفصل بين مظاهر الكون ويلحّ على ما بينها من الفروق [123]. ولعلّ هذا هو ما حجب عنهما إدراك بعض الأسباب التي دعت جبران- عن وعي أوعن غير وعي- إلى بناء قصيدته على نغمتين، وقد أشرنا إلى التوازي القائم بين بنية" المواكب" ورؤية جبران وهو تواز قد يبدو في ظاهر النص نقيضه، ولكن بنيته العميقة تشي بموقف جبران وهو موقف مطلبه الوحدة الكونية- على ما بيّنا - ومقصده استعادة الانسان منزلته من الوجود، وهو في ذلك كله يصدر عن رؤية عملنا على بيان بعض أسسها وأبعادها، ولذلك نجد أنفسنا مرّة أخرى على اختلاف مع ما ذهب وفي تطرّف جبران لتحطيم : « إليه احسان عباس ويوسف نجم، خاصة في قولهما الثنائية، قفز خطوة أخرى سبق بها روسّو وتلامذته، لأن هؤلاء آمنوا بوجود الخير والعدل والحب في" الإنسان الطبيعي"، أي انهم نفوا أحد المصراعين من باب الثنائية، وزعموا ان واحدًا منهما هو الحقيقة التي لا تفنى . اما غاب جبران فلم يبق فيه خير كما لم يبق شر . ولولا انّ جبران تدارك هذا الغاب بروح الموسيقى، لكان الغاب حالة من حالات التجريد التي يعزّ على البشر إدراكها [124].

ولعلّ اختلافنا مع ما ذكره الناقد ان في هذه الفقرة يرجع إلى مسألة أساسية وهي قضية مراجع جبران الفكرية : أيمكن ردّها إلى الرومنطيقيّة الفرنسيّة متمثلة في"روسو (Rousseau) وأتباعه، (هذا إذا غضضنا النظر عمّا في "هذا التعليق من

---

123) لقد خصّصت مدام دي ستال فصلا للحديث عن "تأمل الطبيعة" تناولت فيه هذه المسألة، انظر خاصة. Mme de STAEL, De l'Allemagne, op.cit, p.570.

124) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 50.

موازنة ومفاضلة وتفضيل، لا نرى لها مبرّرًا)؟ وهي مسألة تحتاج فيما نقدر إلى درس مستفيض من وجهة نظر الأدب المقارن، عسانا نصل من خلالها إلى تبيّن مراجع جبران الفكرية والأدبيّة ومظاهر تأثره بها فيما كتب، وهذا كله يخرج عمّا نحن فيه من جهة، وتعوزنا العدة المنهجية للتصدي له من جهة أخرى[125].

والحق أن إلحاحنا على نص جبران وعلى ما فيه من تردد" الغناء "وتواتر الموسيقى يعود إلى المنزلة التي يحتلها الغناء والموسيقى من المنظومة الرومنطيقية بوجه عام ومن رؤية جبران بوجه خاصّ، وقد أشرنا إلى أن الغناء لديه" دعاء "وأنه" صلاة "ينشد منها تحقيق ما فقده الانسان من منزلة، ويطلب من ورائها القضاء على ما أصاب الانسان من نسيان نتيجة هبوطه من" المحلّ الأرفع"، وإذا ما رأينا جبران يُقيم قصيدته على ترجيع يعتمد الموسيقى ويطلب الغناء، فلأن الغناء- عنده -شبيه بدعاء لا يتوقف أويبلغ صاحبه مرامه لما يضطرم فيه من شوق يعرج به إلى محجة الانسجام التام، والائتلاف الكامل مع عناصر الطبيعة [مجزوء الرمل] :

وأنـــين النّـــاي شـــوق لا يدانيـــه الفتـــورْ [126]

ولذلك ربط جبران بين" أنين الناي "والخلود، وكان أنين الناي عنده باقيا ما بقي الكون، وكانت الموسيقى عنده" صدى صوت الطبيعة "سواء أتجلّت في أنات

---

125) أشار خليل حاوي في الدراسة التي عقدها لجبران إلى أن شاعرنا قضى سنتين في مدرسة "الحكمة" ببيروت (1897 – 1899) وإلى أنه "من المحتمل، بانتهاء هذه الفترة التي دامت سنتين، تحصلت لديه المهارة الكافية لاكتساب المعرفة المباشرة بالأدب الفرنسي ولعله قرأ قبلا تلك الآثار الفرنسية المترجمة التي كانت متوفرة، نذكر منها على سبيل المثال : أتالا لشاتو بريان والبؤساء لهيجو، ولا بد أنّه عرف شيئا ما عن روسو وفلاسفة القرن الثامن عشر(...) أو لعله صادف اسم روسو على الأقل في عهد أبكر، حينما قرأ الرومنطقيين الأنقليز" ثم يخرج إيليا حاوي من هذا التخمين إلى القول : "ولا بدّ من الإشارة بادئ ذي بدء إلى صعوبة قائمة في الافتقار إلى أدلة واقعية أوليّة تبيّن مصادر مذهب جبران (...) أما تحرّينا لمكتبة جبران فلم يسفر عن أية فائدة نظرا لأنها تضمّ كتبا ربما لم يطلع عليها قطّ، وإن اطلع عليها فهي لم تخلف أي تأثير فيه البتة، فمثلا كان يملك آثار أرسطو وكانت في حين أن شيلي وكيتس وروسو (...) لم نجد لهم في مكتبته أثرا " انظر : خليل حاوي، جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، تعريب : سعيد فارس باز – بيروت، دار العلم للملايين، 1982، ص. 94 ثم ص.ص. 129 – 130.

126) جبران خليل جبران، المواكب، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 361.

الناي أم في" رنات أوتار أبولون[127]"، ولعلّ هذا ما يفسّر سبب إلحاح شاعرنا على "بقاء "الموسيقى بقاء الجوهر وإن فنيت مظاهر كثيرة ليست سوى أعراض زائلة، وقد بدا إلحاحه ذاك من خلال ترديده في"المواكب "عبارة: وأنين الناي يبقى بعد أن "... حينا، (وقد تردد ذلك منه سبع مرات) وعبارة: وأنين الناي أبقى من ... (وقد ترددت ثماني مرّات) حينا آخر.

غير أن جبران لم يكن الوحيد من بين شعراء الرابطة القلميّة في احتفاله بالموسيقى واعتبارها رمز الخلود وعنوان الوحدة الكونية والطريق إلى تحقيق الائتلاف مع الكائنات، إذ أن الناظر في شعر الجماعة يرى- دون عسر ولا تمحّل - أن الموسيقى قد كانت عندهم ما كانت عند عميدهم، واحتلّت من شعرهم منزلة إن لم تعدل منزلتها من شعر جبران فهي تدانيها[128].

وتظلّ دومًا في شعرهم على صلة بالعالم المنشود، ذلك العالم الذي يعود فيه الشاعر إلى ما كان عليه الانسان في الزمن الأوّل وهو العالم الذي يتخلّص فيه من جميع الملابسات التي تقيّد وجوده، وهذا ما نجده عند أبي ماضي- تمثيلا -في قصيدته" أمنية إلاهة[129]"، وهو نصّ آنطلق فيه الشاعر من تصوّر إلاهة أحبّها إلاه، فسعى إلى إرضائها ما وسعه ذلك [طويل] :

أحـــب إلاه فـــي صـــباه إلاهـــة	جرى البحر في أعطافها والترائب
تمنّت عليـــه آيـــة لـــم يجـــئ بهـــا	الاه سواه في العصور الـــذواهب
(...) وكان إلاها جامحا متـــضرما	هوى فأتى بالمعجزات الغرائـــب
كسا الأرض بالزهر البديع لأجلهـــا	ورصّع آفاق الـــسما بالكواكـــب
وما زال حتى علم الطير ما الهـــوى	فحنت وغنت فى الذرى والمناكب

127) جبران خليل جبران، الموسيقى، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 36.

128) انظر تمثيلا : إيليا أبو ماضي، الديوان، ص. 235 (الغراب والبلبل) ص. 455 (الكنار الصامت) ص. 668 كمنجة الشوا، وانظر أيضا : رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص. 34 (قصري) ص. 89 (النسر) ص. 94 (أنفس الشعراء) ص. 145 (دقّ يا قلبي) : نسيب عريفة، الأرواح الحائرة، ص. 24 (الصمت) ص. 39 (الشاعر)، ندره حدّاد، أوراق الخريف، ص. 23 (أغنية الخريف).

129) إيليا أبو ماضي، الديوان، ص.ص. 142144.-

وأنــشأ جنـــات وأجـــرى جـــداولا ومدّ المروج الخضر في كل جانب

وشاء فشاع العطر في الماء والضيا وفي كل صوت أوصدى متجاوب

ويتواصل نص أبي ماضي على هذا النسق، معدّدا ما أبدعه هذا الالاه في مرضاة إلاهته عساه يفوز باعجابها ويظفر بودّها، ولكن حبيبته تزورّ عنه وتُعرض وقد رأت أن ما ابتدعه حبيبها لم يزد شيئا على تجميل الواقع، وهو، عمل يمكن أن يأتيه المحبون جميعا ويمكن أن تحصل عليه سائر الآلهات وحتى نساء البشر، فتعود ثانية إلى" تحديد "أمنيتها،حتى تكون- في عرفها -آية لم يسبقه إليها أحد [مخلّع البسيط].

أريـــد دنيـــا فيهـــا شـــعاع يبقـــى إذا غابـــت النجـــومّ

أريـــد دنيـــا تحـــسّ نفـــسي فيهـــا نفوســـا بـــلا جـــسوم

أريـــد خمـــرا بـــلا كـــؤوس مـــن غيـــر مـــا تنبـــت الكـــروم

أريـــد عطـــرا بـــلا زهـــور يـــسري وإن لـــم يكـــن نـــسيم

فانطلق الإلاه العاشق مفكّرا فيما يمكنه أن يحقق به أمنية حبيبته، ولم يجد خيرًا من وتر أثار في نفسها- لأول وهلة - أسى يخالطه بعض الغيظ، ولكن ما إن شده إلى آلة ودغدغه حتى تبدل أساها فرحا وغيظها غبطة، وقد رأت أمانيها تتحقق وعالمها المنشود يستوي ماثلا أمامها [متقارب] :

ففاضت خمـــور وســـالت دمـــوع وشعّت بـــروق ولاحـــت صـــور

فصاحت بـــه وهـــي مدهوشـــة : ألا إن ذا عـــالم مختـــصر

فيـــا ليـــت شـــعري مـــاذا يـــسمى فقـــال لهـــا : إن هـــذا الـــوتر!

إن عالم الموسيقى هو العالم المختصر الذي يحوي ما تاقت تلك الإلاهة إلى تحقيقه، إذ هو العالم الذي يجتمع فيه ما لم يجتمع في عالم الواقع وإن أضفى عليه الشاعر من الجمال ما حسبه كفيلا بتحقيق الأماني، كما أنه العالم الذي تزول فيه الأعراض لتبقى الجواهر الصافية الدائمة، لا يطولها الفناء ولا يصيبها الكدر، إذ الفناء والكدر من نتائج الثنائيات والمتناقضات، ولعلنا في غير حاجة إلى تأكيد أن

ما كانت تلك الإلاهة تروم بلوغه لا يختلف في شيء عمّا كان الشاعر يروم بلوغه أيضا فهو صورة منها أو هي صورة منه، وقد بيّنّا الصلة المتينة التي يقيمها الشعراء الرومنطيقيون بالعالم العلوي، أو بالمطلق، كما بيّنا جنوحهم المقيم إلى الاتحاد بالقوة السرمديّة الشاملة والعودة إلى الفردوس المفقود يدفعهم إليه حنين جارف لا يعرف الخمود، ويحملهم على التعلق به شوق متأجّج حدّ الجنون، فاذا" الشاعر طائر غريب يفلت من الحقول العلوية ولكنه لا يبلغ الأرض حتى يحن إلى وطنه الأوّل فيغرّد حتى في سكوته ويسبح في فضاء لا حد له ولا مدى مع أنه في قفص"[130] ولكن القفص لا يمنعه من الانصات لوقع الأنغام التي تصدر عن الكون معبّرة عما فيه من انسجام وتآلف، يسعفه في ذلك ما خصّ به من قدرة فائقة تعرج به" إلى الملأ الأعلى ولكن على سلّم أقوى وأبقى من الجبال،[إذ هو] يصعد بعزم الروح ويتمسك بحبال غير منظورة ولكنها أمتن من سلاسل الحديد (...) ويملأ كأسه من عصير أرقّ من ندى الفجر، يملؤها من خمرة الخيال والخيال هو الحادي الذي يسير أمام مواكب الحياة نحو الحقّ والرّوح "[131].

130) جبران خليل جبران، مقدمة تذكار الماضي، (وهو ديوان أبي ماضي الذي صدر سنة 1916 بنيوروك) وقد أعاد زهير ميرزا نشر هذه المقدمة ضمن "ديوان أبي ماضي"، والشاهد ص. 94.

131) المصدر السابق، الصفحة ذاتها.



الفصل الرّابع

البلاد المحجوبة

لعلنا لا نبالغ إن قلنا ان الشاعر في حنينه إلى وطنه الأول وفي معراجه إلى الملأ الأعلى وعودته إلى الحق والروح على أنغام الخيال الحادي ينعتق من قفص الطين ويتحرّر من قيد الزمن ويفلت من حدود المكان ليبني عالما يرده إلى زمنه الأول، زمن الخلود، زمن انتفاء السيرورة والصيرورة، زمن الكمال لا تطرقه العوادي ولا يتأثر بالملابسات العارضة الزائلة، ولا شك في أن هذا العالم الذي يروم بناءه عالم ينبغي الحدس به والتنبؤ بقيامه على أسس غير الأسس التي يقوم عليها عالم الواقع : فاذا كان عالم الواقع قائما على ضرب من "العقلنة" يعتبر كل ما خرج عن حدودها شذوذا أوعدما، فان العالم الذي يبشر به الشاعر الرومنطيقي عالم لا يعترف بتلك الحدود، بل إنه يلغيها، وحجته في ذلك أن الحقائق التي يصل إليها الانسان من تلك الطريق حقائق منقوصة من جهة، متغيّرة من جهة أخرى، ألا ترى أن حقائق علم الفلك – على سبيل المثال – قد اتسع مداها ومجالها وتغيّرت بعد أن ابتدع الانسان المناظير الضخمة والمقاريب المتطوّرة، رغم أن حقائق الكون ماثلة لم تتغيّر، أفلا يعني هذا أن المدى الذي يبلغه علم الانسان – معتمدا على الحواس والعقل والآلات – لا يمكن أن يكون مماثلا أومطابقا لمدى الحقيقة الكونيّة، ثم أفلا يعني هذا أيضا أن ما يصل إليه الانسان من العلم ليس إلاّ جزءًا يسيرا من الكون توصل "نور العقل" إلى إدراكه وظل الجزء الأوفر منه بعيدا عن الادراك لا يطوله وكأنّه في العتمة، وتلك العتمة هي الجانب الذي يلحّ الرومنطيقيون على سبر أغواره لما له من الأهميّة في حياة الانسان لصلته باللاوعي وبالحلم وبالخيال وبالجنون وبسائر ما يعتبره العقل غير جدير بالدراسة لعجزه عن الاحاطة به وتنميطه ونمذجته، وما من شك في أن هذا التصوّر يؤدّي إلى تغيير ما درج عليه الناس من المسلمات، فإذا أقررنا بقصور العقل عن إدراك جوهر الحقيقة، ظل الوعي – على حدّ

قول شو بنهاور (Arthur Schopenhauer, 1860 - 1788) "وسيلة معرفة وأداة عمل على مستوانا الشخصي، وظل أداة رغبتنا في الحياة على أساس فرديّ، وظلّ من ثم أداة ثانويّة جدّا بالنسبة إلى ما في الطبيعة وما في الكون من رغبة في الحياة" [132]، وينتج عن هذا – طبعا – أن العقل يتعطّل دوره في أن يكون مقياس الأمور، فتخرج الحقيقة عن نطاقه وتتجاوز نفوذه وسلطته، وهو اعتبار لم يكن يلقى سوى المعارضة لدى من لم يكونوا على الرؤية الرومنطيقيّة، بل إنه أدى بالرومنطيقيّين أنفسهم إلى التساؤل عن جدوى الكلام وقدرته على الاحاطة بالحقيقة إذ أن اللغة تجري على المنطق وترتبط مكوّناتها برباط عقلي، فاذا كان الأساس قاصرًا سرى القصور إلى البناء الذي أقيمعلى ذلك الأساس، وهو ما نراه عند نعيمة حينما ذهب بطله الأرقش منذ بداية مذكراته – إلى اختيار الصمت بدل الكلام – "لأن بيان الناس من أي نوع كان ومهما بلغ من الدقة والرقة ما يزال أضيق من أن يتسع لجميع مشاعرهم وأفكارهم" [133] ولأنه "ليس على وجه الأرض لغة كاملة بتركيبها، كافية لتأدية كلّ انفعالات النفس وتماوجات العواطف" [134]، وأننا لنجد الأمر نفسه عند جبران في دعوته إلى السكوت وجعله الصمت علامة الصدق لأن الكلام غير قادر عن الافصاح الحق عمّا في النفس من الخواطر والأطراب[135]، وقد ختم الفصل الذي عقده – ضمن "العواصف" – للكلام وطوائف المتكلمين، بقوله : والآن وقد أبنت بعض "قرفي" وأشمئزازي من الكلام والمتكلمين أراني كالطبيب المعتل أوكمجرم يقف واعظا بين المجرمين، فقد هجوت الكلام ولكن بالكلام (...) فهل يغفر اللّه ذنبي قبيل أن يرحمني وينقلني إلى غابة الفكر والعاطفة حيث لا كلام

---

132) نقلا عن : G. Gusdorf,l'homme romantique, op. cit, p. ولم يذكر المؤلف المصدر الذي استقى منه هذا الشاهد.

133) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، ص.ص. 14-15.

134) المصدر السابق، ص 43.

135) انظر خاصة قصيدتيه : "بالله يا قلبي" و"أغنية الليل" (البدائع والطرائف) ضمن، المجموعة الكاملة، ص. 602. وص 605.

ولا متكلمين" [136] بل إن نسيب عريضة يذهب إلى أبعد مما ذهب إليه جبران ونعيمة، ويعتبر أن بين ما يشعر به الانسان وما يعبّر عنه شبيه بما بين السماء والأرض [مجزوء الرمل] :

يـــا نـــديمي إن بعـــض النـــاس	إن جـــــــست الأمـــــــور
شـــــاعر مهنتـــــه صـــــوغ	القـــــوافي مـــــن شـــــعور
يعــــــشق الحــــــسن ويبنــــــي	فـــي علـــى الجـــو قـــصور
يمتطـــــي الــــشمس ويـــــسعى	فـــــوق هامـــــات البـــــدور
وهـــــو فـــــي الأرض يجـــــرّ	الرجـــل تـــدميها الـــصّخور
يـــــأمر الــــــدهر وينهـــــاه	ببهتــــــــــــــــان وزور
دعـــك منـــه واقلـــب الـــصفحة	فـــــي ســـــفر الـــــدهور[137]

وقد تبدو هذه الأبيات مخصصة للحديث عن الشاعر الذي يمتهن صوغ القوافي، – بما في الامتهان من معنى سلبي – غير أن اختيار نسيب عريضة صنفا من الشعراء اختيار قد أملاه – فيما نرى – الهدف الذي يسعى إليه صاحبنا وهو بيان قصور اللغة عن التعبير عن المشاعر تعبيرا يفي بجوهرها وحقيقتها من جهة وبيان ما تلتبس به اللغة من كذب وزيف يمليهما ما اعتاد الانسان اتباعه من المواضعات والتقاليد والأعراف في هذا الباب أيضا من جهة ثانية بل قلّ أن يسعف الشاعرَ لسانُه وبيانه في الافصاح عمّا يتردد في نفسه من الأحاسيس وما يخفق به قلبه من المشاعر، وإن اجتهد في ذلك وسعى إلى أن يفضي إلى خلانه بما يعتمل في روحه، فاذا به يقف بينهم معترفا بعجزه وقصوره – وهو عجز ناتج عن حدود لغة الناس وقصورها لا عن جيشان عاطفتـــه وتيقظ إحساسه وتخطيه نواميس الناس وأعرافهم وبلوغه تخوم المطلق : [خفيف]

---

136) جبران خليل جبران، العواصف، ضمن المجموعة الكاملة، ص .492.

137) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : أقلب الصفحة في سفر الدهور، ص .224.

أبتغي أن أقــول شــيئا فيعــصاني لساني والــسحر تحــت لــساني

أنا كالطائر الذّي انــدفق الــسحر عليـــــه فغـــــص بالألحـــــان

أوكفلك في البحـــر أوفـــى عليهـــا عـــارض بعد عارض هتّان [138]

ولعلّ ما لمسه الرومنطيقيون عموما - وجماعة الرابطة القلميّة بوجه خاص - من مظاهر القصور والزيف في اللغة قد كان من الأسباب التي دفعت بهم إلى الالتجاء إلى الخرافة والأسطورة والقصة الدينيّة لاعتمادها الرمز والإشارة ولتجاوزها حدود اللغة الظاهرة، ولقدرتها على ادماج الحقائق الجزئية العارضة في حقيقة كلية يصعب ادراكها بواسطة العقل، ومن ثم يمكننا الحديث عن الصلة التي قد تكون بين المنزع المثالي الذي نلمسه في تصوّر العالم البديل المنشود لدى الرومنطيقيين من جهة والخرافة والأسطورة والقصة الدينيّة من جهة ثانية : فالخرافة والأسطورة والقصّة الدّينيّة بما يسمها من خروج عن حدود العقل والمنطق تضفي على وجود الانسان معنى بوضعه في سياق وجود أعم، وفي سياق معنى أشمل لا يقف عند حدود المعنى كما يضبطها العقل ويرتضيها، خاصة إذا كانت الخرافة أوالأسطورة أوالقصّة الدينيّة ممّا يفسّر- ولو بعض التفسير - علاقة الانسان بالكون أومنزلته منه، إذ تبدو الأسطورة بوجه خاص خارقة تلك الحدود، فاتحة الباب واسعا أمام الانسان حتى يكون على صلة بغيره من الناس وبالكون من حوله أيضا، وحتى تنعقد تلك الصلة على أساس من المعرفة لا يقتصر على الظاهر من الأمور، بل يغوص إلى بواطنها فيفضي بالانسان إلى استعادة القدرة على الاصغاء إلى وقع رنات الكون، والاسهام فيها والاندماج في حياة مقصدها الوحدة ومطلبها انسجام الحياة الروحيّة.

إنّ الوعي بقصور اللغة والتباسها بالزيف جزء من الوعي بقصورالوجود الانساني، وجزء من الوعي بتردّي منزلة الانسان من الكون، كما أنها جزء من الوعي بالقطيعة التي تسم علاقة الرومنطيقي بمن حوله، وقد سعى جلّ

---

138) إيليا أبو ماضي، الديوان، قصيد : امتنان، ص .690

الرومنطيقيين إلى تبيّن السبب الأساسي الأول الذي يمكن أن تعزى إليه تلك المنزلة، والعلّة الأولى التي يمكن أن ترد إليها القطيعة وما انجر عنها من ألم مقيم وعذاب لا يريم، فاذا مدار الأمر لديهم على "الخطيئة الأولى" وما تبعها من هبوط الانسان من الجنة ومغادرته عالم الكمال، ذلك أن هذه "الخطيئة الأولى" هي أصل محنة الانسان وبلائه، وهي أصل ما أضحى عليه من إحساس بالنقص ولّد فيه رغبة في السعي إلى الكمال عساه يسترجع منزلته الأولى، وهي رغبةتبعث في نفسه توترا شديدا ناتجا عن توق جامح إلى مرحلة ما قبل الخطيئة حتّى يستعيد ما كان عليه، يدفعه شوق لا يفتر وهمّة قد تعلّقت باسترجاع توازن انخرم بفعل تلك الخطيئة، ثم إنها - من وجه آخر - رغبة تكسب الحياة معنى وتجعل للوجود هدفا يجري إليه وتلحّ النفس في طلبه وإن بدا بعيد المنال [مجزوء الكامل] :

يا نفــس مالــك فــي اضــطراب	كفريـــــسة بـــين الــــذّئاب
(...) أصعدت في ركب النــزوع	حتـــى وصـــلت إلـــى الربـــوع
فأتـــــاك أمــــــر بــــــالرجوع	أعلـــى هبوطـــك تأســـفين؟
أم شـــــاقك الــــذكر القـــديم	ذكـــر الحمـــى قبـــل الـــسديم
فوقفـــت فـــي ســـجن الأديـــم	نحـــو الحمـــى تتلفتـــين؟
أأضـــعت فكـــرا فـــي الفـــضاء	فتبعتـــــه فـــوق الهـــواء
فنـــأى وغلغـــل فـــي العـــلاء	فرجعـــت ثكلـــى تنـــدبين؟ (139)

فليس الحديث عن النفس - وقد غدت ثكلى - سوى تعبير جليّ عمّا آل إليه الانسان من وضع يستدعي الرثاء له والاشفاق عليه، خاصّة إذا علمنا أن طموحه لا يقنع بما قد يكون دون الظفر بوضع كان عليه في فجر الحياة الأول وهو وضع انسجام مع عناصر الكون كافة ووضع كمال لا يشوبه نقصان وخلود لا يتطرّق إليه فعل الزمن، وعندئذ ينشأ سؤال بعيد المدى سحيق الغور،

139) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : يا نفس، ص .ص 87-88.

وهو السؤال المتعلق بمعنى الكمال المفقود المنشود، أوإن شئنا قلنا إنه السؤال الذي تؤدي الاجابة عنه إلى تلمّس ملامح الانسان الكامل الذي كان في أصل الوجود أوفي الزمن الأول، زمن الحمى قبل السديم، زمن الاتحاد بالعناصر وبالقوّة السرمديّة الشاملة، وهذا الانسان الكامل هو الحقيق – في نظر الرومنطيقيين – بأن يكون دعامة العالم الأمثل المنشود.

ولا شك – هنا أيضا – في أن الاجابة عن هذا السؤال والبحث عن تفسير ما أصاب الانسان حتى صار إليه، لا يمكن أن يكونا مستندين إلى حجج عقلية، وأنّى لهما أن يستندا إلى العقلنة وقد استبان للرومنطيقيين قصور المنهج العقلي في هذا الباب كما تبينوا قصوره دون إدراك حقائق الكون الجوهرية على ما أشرنا إلى ذلك، ومن ثم ينفتح باب الخرافة والأسطورة والقصّة الدينيّة بما فيها من رمز يقارب اللغز أحيانا، وبما فيها من طاقة على الاشارة والتلميح إلى أصل العلاقة بين الانسان والكون والعلاقة بين الانسان والانسان خارج ما سطّره العقل واستنه فصار كالقيود تكبل الناس وتنأى بهم نأيا عن جوهرهم الأول وتنسيهم ما كان لهم من المنزلة.

فلا عجب إن رأينا حديث الرومنطيقيين ينطلق – في هذا الباب – من الإيمان بأن الانسان، على ما هو عليه اليوم – قد أضحى في حالة من النقصان، كما ينطلق من الالحاح على الرغبة في السعي إلى استرجاع ما افتقده من كمال، ولذلك فان أنموذج الانسان الكامل لدى الرومنطيقيين إنما هو ذلك الانسان الذي كان في فجر الحياة الأول، قبل أن ينسلخ منه آخر، أوإن شئنا قلنا هو آدم قبل أن تنسلخ منه حواء فيغدو ناقصا : هو ناقص ذلك الضلع الذي سوّيت منه حواء، على ما ورد في رواية مختلف الديانات السماويّة ولكن هذا النقص "المادي" ليس إلاّ رمزا لنقص عميق الدلالة، ذلك أن انفصال حواء عن آدم إرهاص بانفصال آدم عن الجنة وهبوطه "الأرض" (بما في الهبوط من معاني التردّي والاندحار والتدنّي) كما أنّ انفصالها عنه يعني نشأة الثنائية الأولى، ثنائية الذكر والأنثى، وهي أصل الثنائيات التي بعثت في وجود الانسان شتى ضروب التوتر والتناقض ومختلف صنوف الأفراح والأتراح، بعثت فيه فعل الزمن وانتفاء الخلود بالموت، وجعلت حياته سعيا متواصلا مضطربا إلى

استرجاع ذلك الوضع الأول من الكمال والخلود، ينشده ولا يبلغه ويطلب القضاء على تلك الثنائيات ولا يظفر به نتيجة ما أصاب كيانه من صدع لا سبيل إلى رأبه وما طرأ على وجوده من فناء يتربص به ولا يقوى على دفعه وقهره إلاّ بتصوّر انبعاث على شاكلة ما نجده في الطبيعة من تعاقب الثمرة والبذرة [مجزوء الرجز]

يـــا نفـــس لـــولا مطمعـــي بالخلـــد مـــا كنـــت أعـــي
لحنـــا تغنيـــه الـــدهور

(...) يا نفس مـا العـيش سـوى ليـل إذا جـن انتهـى
بـالفجر والفجـر يـدوم

وفـي ظمـا قلبـي دليـل علـى وجـود السلسبيل
فـي جـرة المـوت الرحـوم

يـا نفـس إن قـال الجهـول الـروح كالجسـم تـزول
ومـا يـزول لا يعـود

قـولي لـه إن الزهـور تمـضي ولكـن البـذور
تبقـى وذا كنـه الخلـود[140]

إن تشبيه التمثيل الذي يقيمه جبران في هذا النصّ بين كائنات الطبيعة وتعاقب الحياة فيها على أساس الموت والانبعاث واعتبار ذلك أنموذج الخلود ينخرط ضمن الرؤية الرومنطيقية، وقد رأينا أنها رؤية تقيم توازيا وتماثلا بين الكون الأصغر (أي الانسان) والكون الأكبر (أي الطبيعة بمختلف كائناتها) وهو تماثل قد فسّره الشاعر الألماني نوفاليس (Novalis 1801-1772) فقال : "ليس الهواء في جسم الانسان بأدنى منزلة من الدم وما منزلة الانسان من الكون إلاّ كمنزلة الروح من البدن" [141] وهذا التماثل هو ما جعل الرومنطيقيين يدعون

140) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : يا نفس، ضمن المجموعة الكاملة، ص .598.

141) NOVALIS, l'Encyclopédie, fragments, classement Wasmuth, paragraphe 934 trad. M. De Gandillac, Paris, éd. de Minuit, 1966, p.220, et cité par Gusdorf, l'hommeromantique, op, cit. p.160.

إلى النظر إلى الانسان من حيث هو ظاهرة كلية تجمع بين الروح والجسد والقلب والعقل والوعي واللاوعي والفكر والسلوك والتعقل والجنون واليقظة والنوم والحقيقة والخيال والحلم والواقع والعافية والمرض وغير ذلك من الثنائيات على ما في الحديث عن ذلك كله من عسر، بسبب جمعه بين عناصر متباينة متنافرة بل متناقضة أحيانا، ذلك أن وجودنا في خضم الكون وجود قائم على مختلف تلك المكوّنات، وادراكنا حقائق الوجود إدراك لا يتم إلاّ من خلال ما يصلنا منها ومن خلال تفاعلها جميعا وانفعالها في سياق تجربتنا الساعية إلى الكمال، فليس لبعض الحواس – وإن كانت ذات بعد ذاتي مثل الذوق والشم – من الأهميّة أقل ممّا لسواها من سائر الحواس والملكات التي تسهم في نحت تجربة الانسان في الوجود وسعيه إلى اكتساب منزلة يرضاها من الكون كما أنه ليس للحلم – وإن كان انعدام الوعي اليقظ – دور أقل شأنا من دور الفكر متيقظا أوالعقل واعيا، بل إن الحلم هو المجال الذي تتحقق فيه أعلى درجات الشبه بين الانسان وعناصر الطبيعة، بسبب غياب الوعي منه : أليس الحيوان كائنا ضئيل الوعي بل أليس النبات كائنا منعدم الوعي، وهما في هذا شبيهان بالانسان حينما يكون في حالة النوم والحلم، تلك الحالة التي يتقلص فيها نصيب النشاط الذي يبذله النظام العصبي الشوكي، ويعظم دور النظام الغددي الذي يسود عالم النبات بوجه خاص؟ بل أليس الأصل في الكائنات جميعا، هو المنظومة الغددية؟ بل إنهم يذهبون إلى أن النظام العصبي الشوكي والنظام الغددي لم يكونا لدى الانسان الأول إلاّ شيئا واحدًا، فكان ذلك الانسان يحيا في وفاق مع الكون من حوله وكان الناس حينئذ يحيون على وقع أنغام الكون المؤتلفة ويسهمون فيها اسهاما، غير أن قوى النظام الغددي خفتت وخبا أوارها وقد اشتد عود قوى النظام العصبي الشوكي وصارت تسعى إلى الاستقلال بل وإلى تحديد منزلة الانسان من الكون، فارتدت قوى النظام الغددي وتراجعت إلى الاغوار السحيقة من اللاوعي ولم يعد لها من مجال سوى مراقبة نمو الجسم وتعديل ذلك النمو والسهر على حسن استوائه. فما غلبة النظام العصبي الشوكي (الذي أساسه الدماغ) على وجود الانسان سوى شذوذ عن القاعدة، تزيده الأعراف والمواضعات حدّة من خلال التربية التي يتلقاها الطفل، وهو شذوذ استقرّ شيئا فشيئا عبر الدهور في وعيه حتى صار يعتقد أن ذلك النظام هو الأصل أوأنه درجة عليا يتميّز بها من سائر الكائنات. فهل نخشى المجازفة

بعد هذا إن ذكرنا ما قاله بعض دارسي الرومنطيقية من "أن المنظومة الرومنطيقيّة منظومة غددية، وان تاريخ الرومنطيقيّة يُردّ إلى ثورة المنظومة الغددية على المنظومة العصبيّة الشوكيّة (...) إذ أن المنظومة الغددية هي المجال الذي ينطلق فيه الحب من عقاله، والدين والحس والقسوة والغرائز (...) واللاوعي، فتخرج عن سلطة الانسان فلا يقوى على كبح جماحها" [142] إن هو قصد إلى ذلك متبعا سبيل العقل والوعي والمواضعات والأعراف.

وقد يبدو هذا التأويل بعيدا ويبدو هذا المذهب غريبا، ولكن إذا ما عدنا إلى ما دأب عليه الرومنطيقيون من رغبة في الوقوف على الأسباب التي أدت إلى تردّي الانسان وهبوطه من ذرى المنزلة التي كانت له وجدنا أن هذا التفسير يعود بنا إلى عمق أعماق الأزل ساعيا إلى البحث عن السمات التي تجمع بين الكائنات وتردّها إلى أصل واحد تنتفي منه أبسط الثنائيات فتتحقق بذلك الوحدة الكونية المنشودة، وهي وحدة لا يمكن تصوّرها إلاّ في إطار من الانسجام والائتلاف، يفضيان إلى قهر العدم والموت بالخلود أوالعود الأبدي.

فليس من التمحّل إن قلنا إن التعلق بالخلود نتيجة طبيعيّة للرغبة في القضاء على أصل الثنائيات، وإنشاء عالم مثالي بديل خال من المتناقضات كفيل بعودة الانسجام بين الانسان ومختلف الكائنات، غير أن ذلك الانسجام لن يكون إلاّ إذا استعاد الانسان ما كان له من كمال، وهو كمال يتوقف على استرجاع ما افتقده حينما انفصلت عنه حواء، فنشأت بذلك الانفصال أولى الثنائيات التي جعلت آدم يسعى جاهدا إلى الاتحاد بها عساه يحقق من خلال ذلك الاتحاد الوحدة المنشودة ويقضي على الثنائيات فينبعث الانسان الكامل الذي لا يعرف فصلا بين الروح والجسد ولا بين القلب والعقل ولا بين الموت والحياة، إذ أن هذه الثنائيات جميعا تلغي الوحدة الروحية الأولى وتبعد بالانسان عن إدراك

---

142) Ricarda HUCH, Les romantiques Allemands,T.II, trad. J. BREJOUX, Pandora, Aix - en - Provence, 1979, pp.85 - 86 ; cité par Gusdorf, l'homme romantique , op. cit, p.242.

حقيقته الأصلية وتبقيه في ضرب من العجز عن فهم الأسباب التي أدت به إلى منزلة دون التي تشتاق إليها روحه.

فليس انبعاث الانسان "الكامل" سوى نتاج اكتمال الرجل بالمرأة واتحادهما في سياق من "الحب" يفضي إلى وحدة عليا تتجاوز آتحاد جسدين إلى ما في ذلك الاتحاد من بعد نفسي وروحي يسهم فيه كل طرف بلبنة في بناء معنى الوجود الحق، ويفتح كل منهما للآخر أبوابا يلج منها إلى قيم ما كان له علم بها وإلى عوالم ظلت محجوبة عنه مغلفة بالاسرار والألغاز فيتحقق من هذا الاتحاد قضاء على الثنائية إذ يغدو الجسدان جسدا واحدا والروحان روحا واحدة قادرة على إدراك الحكمة التي تسري في الكون والوقوف على الوحدة الجوهريّة التي تكتنفه وإن بدت فيه المظاهر على بعض الاختلاف والتباين، غير أنه تقوم دون ذلك الاتحاد عقبات تمنع اكتماله وتحول دون أن ينتج عنه "الانسان الكامل" وهي عقبات مردّها إلى التوتر الشديد الكائن بين الروح والجسد أوبين ما تتوق إليه النفس وما يشتهيه الحس، وهذا التوتر هو ذاته الذي دفع ببطل نعيمة "الأرقش" إلى أن يعترف في آخر مذكرة من مذكراته، قائلا : "بيدي، بيدي هذه ذبحت حبي لأنه فوق ما يتحمله جسدي ودون ما تشتاقه روحي، وأي الناس أدرى مني بما يتحمله جسدي وما تشتاقه روحي؟ فما شأنهم معي[143]"، ولم يجد الأرقش نفسه من تعليل لما أقدم عليه (وقد ذبح عروسه ليلة زفافه) سوى أن يقول : "أنا جنيّ وانسيّ معا، وهل للانسي أن يفهم الجنيّ، كيف للانسي أن يفهم لماذا يذبح الجنّي حبّه بيده؟" [144].

ولعلنا لا نبالغ إن ذهبنا إلى أن هذا التوتر قد يكون من الاسباب التي صرفت عددا من الرومنطيقيين عن الزواج، وكيف لهم أن يقبلوا عليه وقد استقر في نفوسهم شبه اليقين بأنهم ليسوا من طينة البشر تحكمهم العادات ويخضعون لقسر المواضعات (وما نعت الأرقش نفسه بأنه جنّي إلاّ من هذا

---

143) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، ص .127.

144) المصدر ذاته، ص .126.

القبيل في ما نقدّر)، ولذلك كان رفضهم الزواج دليلا آخر يفصح عن موقفهم العام الرافض مختلف مظاهر السائد من القيم، المعترض على المستتب من الأعراف المناهض لها (ورفض الزواج عندئذ رفض مؤسسة اجتماعيّة مقننة)، وهو إلى ذلك رفض يبين عمّا كان يعتمل فيهم من تأرجح بين قطبين متعارضين يدور عليهما الحب، وهما الروح والجسد، فيكون الرفض حينئذ منخرطا في الموقف العام المناهض للثنائيات كما يكون رفضا لتصوّر يغلّب الجسد على الروح ويغلّب ما يرجى منه من نفع على ما ينتظر منه من كشف جوهر الوجود، وهو تصوّر يجعل الحبّ عارضا زائلا لا أصلا باقيا من الأصول التي ينبني عليها الكون ومرقاة إلى الخلود [بسيط] :

والحب في الناس أشكال وأكثرها ... كالعشب في الحقل لا زهر ولا ثمر

وأكثر الحب مثل الـــراح أيـــسره ... يرضي وأكثره للمد مـــن الخطـــر

والحبّ إن قادت الأجسام موكبـــه ... إلى فـــراش مـــن اللـــذات ينتحـــر

كأنه ملـــك فـــي الأســـر معتقـــل ... يأبى الحياة وأعوان له غـــدروا[145]

ولم يكتف جبران بهذا التصوير فانطلق مؤكدا [مجزوء الرمل] :

إن حـــــــبّ النـــــــاس داء ... بـــــين لحـــــم وعظـــــام

فـــــاذا ولـــــى شـــــباب ... يختفـــــي ذاك الـــــسقام[146]

ولكن ما أبعد حب الناس هذا عن الحب الذي كان يراه جل الرومنطيقيين ويرتضونه، ما أبعد هذا الحب، وقد جعل الناس فيه الغلبة للجانب الحسي، جانب الشهوة والجسد، عن الحب الذي تغنى به نعيمة في قوله : "أيها الحب أنت البداية التي منها كلّ بداية، والنهاية التي إليها كلّ نهاية، بك تتماسك الأقمار

---

145) جبران خليل جبران، المواكب، ضمن المجموعة الكاملة، ص 359، وقد كتب جبران فصلا آخر أيضا جعله فاتحة كتابه : العواصف، عنوانه "حفار القبور" (ص.ص. 367 – 371) من المجموعة الكاملة جاء فيه قوله : "إنما الزواج عبودية الإنسان لقوة الاستمرار، فان شئت أن تتحرّر طلّق امرأتك وعش خاليا" (ص. 369).

146) المصدر ذاته، المواكب، ضمن المجموعة الكاملة، ص .359.

والشموس والمجرّات وحولك تدور، منك تنبع الحياة ومن الحياة الجمال، ومن الجمال الحق، سلطانك هو السلطان وقضاؤك هو القضاء وعدلك هو العدل، أنت السحر وأنت الساحر، أنت الخالق وأنت الخليقة، أنت الكل في الكل، فالمجد لك! [147]" ولكن قلّة من النّاس يدركون ذلك، بينما انشغل جلهم بالقشور عن اللباب، فراحوا "باسم القانون يحاولون حصر[ه] في قلوب أقفرت من عبير[ه] ونور[ه] ومحق[ـه] من قلوب هيّأتها لـ[ـه] هياكل وباركتها بنور[ه] وبخور[ه][148] وما دروا أن "الجمال إلى زوال والشباب إلى غياب والجسد إلى فناء وكل ما في الكون هباء، وما من بقاء لغير الحب، إنه وحده يملك القدرة على قهر الزمان والمكان وعلى الثبات في وجه شتى التيارات، إنه وحده الذي لا يكال بمكيال ولا يوزن في ميزان، إنه وحده المفتاح إلى قلب الحياة إلى قلب اللّه" [149]. وبذلك نرى نعيمة ينقل الحب من العرضي الزائل والاجتماعي الزائف إلى الجوهر الباقي، ويعود به إلى أصل الخليقة، إلى زمن كان فيه الانسان متحدا بالقوة السرمديّة الشاملة، كما يبدو ذلك من مخاطبته حبيبته التي رمز إليها بثلاثة أحرف (هي : M.D.B) دون أن يسمّيها، لما في التسمية من العَرَض ولما في الرمز من تجاوز الظاهر إلى الباطن [مجزوء الوافر] :

أنـــا الـــسرّ الـــذي اســـتترا بروحـــك منـــذ مـــا خطـــرا

ببــــال الكــــائن الأعلـــــى خيــــالُ العــــالم الأدنـــــى

فـــصورّ مـــن ثـــرى بـــشرا

(...)أنـــا الـــدمع الـــذي لمعـــا (...)بعينـــك عنـــدما انقـــشعا

لأوّل مـــــــرّة عنهـــــــا ضـــباب الغيـــب والوســـن

فـــذاقت روحـــك الوجعـــا

(...) فهـــاتي يـــدا وهـــاك يـــدي علـــى رغـــد علـــى نكـــد

---

147) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، فصل : أيها الحبّ، ص 182.

148) المصدر ذاته، والصفحة نفسها .

149) المصدر السابق، ص 181.

وقـــــولي للألــــــى جهلـــــوا معـــــا كنـــــا مــــــن الأزل

معــــا نبقــــى إلـــــى الأبـــــد[150]

ولعلّ هذا التصوّر ذاته هو الذي كان منطلق جبران في بعض نصوصه النثريّة من كتاب العواصف[151] وهي نصوص تجمع على أن الحب صنو الحياة الحق وأنه جوهر متّقد آتقادها، باق بقاءها، وأنه أحد الأقانيم الثلاثة التي يتأسس عليها الكون وإن صوره الناس في صورة أمانيهم العارضة الزّائلة بزوال تحققها، فلم يدركوا أن "الحب وما يولده والتمرّد وما يوجده والحريّة وما تنمّيه ثلاثة مظاهر من مظاهر الله، والله ضمير العالم العاقل" [152].

ولا نخال أننا نبالغ إن قلنا إن هذا التصوّر كان شائعا بين شعراء الرابطة القلميّة وأنه كان واحدًا من العناصر التي كانت تؤلف بينهم وتجعلهم ذوي رؤية متقاربة تسير بهم على نهج واحد في الاعتراض على الشائع ومناهضة المستتب والدعوة إلى تأسيس عالم جديد يُعيد للانسان إنسانيّته بنبذه التقاليد والأعراف التي كبلت روحه دهورًا فمنعته من الحرية والانعتاق، وما من شك في أن الحب هو إحدى الوسائل المثلى التي تساعد الانسان على ذلك في عرفهم، إذ هو الطريق إلى استرجاع ما كان ينعم به من ائتلاف مع عناصر الكون، ومن اتحاد بالقوة السرمديّة الشاملة اتحادًا يرجع به إلى "صميم الحياة" فيعانق جوهر الوجود وينصهر فيه آنصهارًا يرتفع به عن دنايا الحياة وأوصا بها ويغدو كائنا يرتدي النور جلبابا [مجزوء الوافر] :

تعـــالي نطلـــق الــروحين مـــــــن ســـــجن التقاليــــــد

فهـــذي زهـــرة الـــوادي تـــذيع العطـــر فـــي الـــوادي

(...) تعالي إن رب الحب يـــــدعونا إلـــــى الغـــــاب

لكـــى يمزجنـــا كالمـــاء والخمـــــرة فـــــى كـــــاس

150) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : إلى MDB، ص.ص. 102-107.

151) انظر على سبيل المثال، العواصف، فصل : على باب الهيكل (ص. .ص 380-382 من المجموعة الكاملة) أو فصل : رؤيا (ص.ص. 415-416 منها أيضا).

152) المصدر السابق، ص .416.

ويغدو النور جلبابك في الغاب وجلبابي

فكم نصغي إلى الناس ونعصي خالق الناس[153]

إن تصوّر الحب تصوّرا يختلف، إن لم نقل يناقض التصوّر الشائع بين الناس، يبدو لنا من الأسباب التي زادت الشعور بالغربة حدّة لدى الرومنطيقيين عموما، وعمقت القطيعة بينهم وبين معاصريهم وقد صُمّت آذانهم عن الانصات لما يتردد في خواطر أولئك الشعراء، وقصرت مداركهم عن فهم مناجاة أرواحهم، حتى غدا من الطبيعي أن نرى جبران – تمثيلا – يشيح بوجهه عن الذين ظلوا عبيد قيم وأعراف تستعيض عن الجواهر الباقية بالأعراض الزّائلة : [من مجزوء الرجز]

يا قلب إن قالوا أين التي تهوى

قل قد سبت غيري ثم ادّع السلوى

بالله يا قلبي استرجواك

فما الذي يضنيك إلاّ دواك فاعلم

الحبّ في الأرواح كخمرة في الكاس

ما بان منها ماء وما خفي أنفاس[154]

غير أن الاحساس بالغربة والشعور بالقطيعة يخفيان أيضا حنيناً جارفا إلى استعادة منزلة مفقودة وشوقا عارما إلى استرجاع وئام ظلّ عسير المنال في إطار مجتمع رافض قيم هذا "الغريب" وهي قيم تولي النفس وأصواتها ومطامحها ورغباتها أهميّة عظيمة، ولعلّ ذلك الحنين هو ما جعل الرؤية الرومنطيقيّة منفتحة على أنموذج اجتماعي مختلف يلقى فيه الشاعر أشباها له ينظرون إلى الكون نظرته إليه، ويقيمون حياتهم على نمط يشاكل ما يدعو إليه

---

153) ايليا أبو ماضي، الديوان، قصيد : تعالي، ص.ص. 497-498.

154) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : بالله يا قلبي، ص 602. من المجموعة الكاملة .

ويرجو قيامه، وفي هذا بعض التفسير لما في الأدب الرومنطيقي عامة من تعبير عن الاعراض عن نمط اجتماعي قائم على مواضعات وأعراف تبعد بالانسان عن جوهره الأوّل لما يشوبها من منازع نفعية، ولعلّ ذلك الحنين هو ما جعل الرؤية الرومنطيقيّة تمجّد قيام أنماط اجتماعيّة تعيد للانسان ما افتقده من قيم أصيلة وتعيد إليه توازنه في المجموعة كما تعيد إليه توازنه في الكون أيضا، لا على أساس نفعي، بل على أساس الاسهام في تحقيق الوحدة الكونيّة، إذ أنه لا يمكن القضاء على ما عمّ حياة الناس من فوضى إلاّ بالاصغاء إلى صوت "العناصر" والانصات لما ترسله القوى الطبيعيّة من أنغام نسي الانسان الاصغاء إليها، ولن يتأتى له ذلك إلاّ باستعادته إحساسه الكوني المفقود، وذلك من خلال استبدال علاقته بأخيه الانسان وبالكون من النشاز والنفور والعداء إلى الائتلاف والتفاهم والوحدة في إطار الكون الأرحب، وما الوسيلة التي يبلغ بها ذلك إلاّ الحب يتخذه الشاعر مرشدا يهديه إلى الحقائق الجوهريّة ويذكي في نفسه الشوق إلى المعرفة الحق، فيدرك كنه نفسه وكنه الكون من حوله ويقف على سرّ الوحدة الكونيّة من خلال ادراكه القوة السرمديّة الشاملة : [خفيف]

رب ليـــل نجومـــه ضـــاحكات مثـــل أحـــلام غـــادة في صباهـــا

لمست اصبع الـسكينة أشواقـــي فهبـــت مـــذعورة مـــن كراهـــا

(...) كان طرفي يجول في العالــم الأعلـــى وروحي تجول في مغناها

(...) فإذا الحبّ كالفضاء وقلبي طائر في الفـضاء ضـــل وتاهـــا

(...) قال قـــوم إن المحبـــة إثـــم ويح بعض النفـــوس مـــا أغباهـــا

إن نفسا لم يـشرق الحـــب فيهـــا هي نفس لـــم تـــدر مـــا معناهـــا

(...) أنا بالحبّ قد وصلت إلى نفـــسي وبالحـــبّ قـــد عرفـــت اللّـــه[155]

ولعلّنا في غير حاجة إلى أن نذكّر بما في هذه الأبيات من شعر أبي ماضي من مكوّنات العالم الذي يتوق إليه الشاعر، وهو عالم كثيرا ما تنبعث

---

155) إيليا أبو ماضي، الديوان، قصيد : ليل الأشواق، ص. ص. 780-782. وانظر أيضا قصيد : أنفس العشاق، المصدر ذاته، ص. 623.

رؤياه ليلا بعد أن يغيب نور النهار الساطع الذي يدرك فيه العقل جانبا من الحقائق بفضل الحواس (وخاصة حاسة البصر) وتخفى عنه - لذلك - حقائق جمة لا قِبَل له بالوقوف عليها لقصور آلته من جهة ولاعتياده على التنميط والنمذجة واسكات أصوات الروح وشوقها إلى المطلق من جهة ثانية، وهو- إلى ذلك - عالم تنطلق فيه الرؤى من عقالها والأشواق من قمقمها وتهبّ النفس من السبات الذي ضربه عليها العقل فتشرئب إلى معانقة الكون الأرحب عساها تدرك جوهر المعنى باصغائها إلى نداء الكينونة الذي يرسله الحب حتى تبلغ المعرفة الكاملة، ذلك أن نداء الحب من طبع الكائنات جميعا، ولكنّ الانسان أُنْسِيَ ذكره فصار عليه أن يتعلّمه منها، وفي تعلّمه ذلك النداء استعادة لما كان له من حميم الصلة بها وبما كان يشده إليها من انسجام وائتلاف هما طابع الوحدة الكونيّة المميّز، وفيه أيضا استعادة لانسانيّته وعودة به إلى أصله الأول وخصائصه الأساسيّة التي تتميّز بها من الجماد : [كامل]

مــــن ذا يكـــــافئ زهــــرة فواحــــة أو مــــن يثيـــب البلبـــل المترنمـــا

(...) يا صاح خذ علم المحبـــة عنهمـــا إني وجـــدت الحـــبّ علمـــا قيّمـــا

(...) أيقظ شعورك بالمحبّـــة إن غفـــا لولا الشّعور النّاس كـــانوا كالـــدّمى

(...) ما الكأس لولا الخمر غير زجاجة والمـــرء لـــولا الحـــبّ إلاّ أعظُمـــا

كــــره الـــــدجى فاســــود إلاّ شـــــهبه بقيت لتضحك منــــه كيــف تجهمـــا

لـــو تعـــشق البيـــداءُ أصـــبح رملهـــا زهرا، وصار سرابها الخدّاع ما[156]

وقد يبدو هذا الموقف الداعي إلى الانفتاح على الآخر والبحث عن الأشباه والنظائر موقفا بعيدا عمّا شاع من أن الرؤية الرومنطيقية رؤية تؤكد اختصاص الفرد بجملة من الخصائص لا يمكن ردها إلى أنماط ونماذج ضبطت من قبل، كما تؤكد أيضا تميّزه بالقدرة على الاعتراض على الشائع وعلى نفي كل ما يقاس بمقياس عام ليس للخصوصية فيه مكان، غير أن النظر الدقيق في

---

156) المصدر ذاته، قصيد : كن بلسما، ص.ص. 657-658.

المنظومة الفكريّة الرومنطيقية يفضي إلى الإقرار بأن مدار الأمر بعيد عن أن يكون على ضرب من الفردانية المفرطة التي ينجرّ عنها إيلاء ضمير المتكلّم المفرد السلطة المطلقة في التحكم في الكيْنونة على الاطلاق، ذلك أن الرومنطيقي – لما كان الكائن الوحيد الحامل للقيم الحق في عالم غفل منها خواء – مدرك أن عليه ألاّ ينكفىء في عزلته وألا ينزوي في وحدته، بل إن الشعورَ بالوحدة وبالغربة والخوف من ألاّ تلقى روحه روحا تشبهها وتأتلف معها وتسكن إليها فتبثها نجواها وتقاسمها شكواها، من الأمور التي دفعت بالرومنطيقيين إلى البحث عن الأشباه والنظائر ممّن انقطعت صلتهم بالمجتمع أواعترضوا على ما يسوده من القوانين والأعراف، فأقصاهم المجتمع ونبذهم[157] فغدوا لذلك محطّ نظرهم وموضع عنايتهم، كما دفعت بهم إلى الالحاح في تطلب الأشباه والنظائر ليستقيم لهم الوجود وتكتسب حياتهم معنى، إذ لولا الآخر لانتفى معنى وجود الشاعر وصار حديثه لغوًا : [مجزوء الرمل]

يا رفيقـــي أنـــا لـــولا أنـــت مـــا وقّعـــت لحنـــا

كنت فـــي ســـرّي لمّـــا كنـــت وحـــدي أتغنّـــى

(...) هذه أصداء روحي فلتكن روحك أذنـــا [158]

إنّنا إذا ما تجاوزنا ما لمنزلة هذا النصّ من مجموعة "الجداول" من دلالة واضحة قصدها الشاعر بتقديمه إياه على سائر نصوص المجموعة، فجعله عقدا بينه وبين سامع "أصداء روحه" وجعله "فاتحة" دستور العلاقة بينهما، تبيّنّا أن رغبة أبي ماضي في أن يكون هذا "الرفيق" "رفيق روحه" يفهم أصداءها ويطرب لأنغامها وألحانها، رغبة نابعة من توق الشاعر إلى أن ينعتق من

157) يكفي أن نذكّر هنا ببعض أبطال جبران في قصصه (مثل : يوحنا المجنون، عرائس المروج، المجموعة الكاملة ص.ص. 69-81، أو : خليل الكافر ضمن : الأرواح المتمردة، المجموعة الكاملة ص.ص. 121-166، كما يكفي أيضا أن نذكر بطل نعيمة : الأرقش في "مذكرات الأرقش" أو قصيدة نسيب عريضة الطويلة التي تعرّض فيها إلى : "احتضار أبي فراس" من حيث كان بطلا مناهضا لقيم سادات عصره معترضا على المصير الذي لقيه نتيجة ذلك، انظر، الأرواح الحائرة، ص.ص. 211-219.

158) أبو ماضي، الجداول، قصيد : الفاتحة، ص. ص. 7-8.

غربته ويخرج من عزلته إلى عالم جديد تحكمه قيم أصيلة تعود به إلى "صميم الحياة" وقد تجلت له مظاهر الانسجام في الكون تهديه إلى معانقة الوحدة الكونيّة، ولما كان صميم الحياة قائما - في نظر هؤلاء الشعراء - على الانسجام والتآلف، كان من الطبيعي أن يكون ذلك الائتلاف الطابع الذي يسم علاقة الانسان بأخيه الانسان، ولعلّ ذلك من الأسباب التي جعلت بعض شعراء الرابطة القلميّة يرى أن ما يربطه - بالآخر - من الصلة إنما يعود إلى أصل الوجود : [خفيف]

يا صـــديقي، ألـــم تكـــن بـــصديقي	قبل هذي الحياة في غيـــر حالـــه
أولا تـــــذكر القـــــديم أتنـــــسى	يوم كنا في مشرع النـــور هالـــه
قد غدونا طيفين فـــي هيكـــل الليـــل	فهـــــلا عرفتنـــــي بالدلالـــــة
ســـاقك الله فـــي طريقـــي وقـــد	تهنا فسر واستتر فقلبي ألذّ بالـــه
(...) يا ابن ودي يا صاحبي يا رفيقي	لـــيس حبـــي تطفـــلا أوثقالـــه
فـــأجبني بيـــا أخـــي يـــا صـــديقي	وأعـــد! إنهـــا ألـــذّ مقالـــه [159]

وليس من شكّ في أن حديث نسيب عريضة في هذه الأبيات نابع من تلك الرغبة العارمة التي كانت تضطرم في نفوس شعراء الرابطة - كما كانت في نفوس جلّ الرومنطيقيين - بغية أن يلقى الشاعر الصنو المماثل القادر على فهم أصداء روحه حتى يقهر ما عراه من إحساس بالغربة ويستعيد منزلته من المجموعة وينفتح من خلال الحديث إلى الآخر ومناجاته على الناس من حوله عسى أن يستقيم له أمر العالم الذي يروم تأسيسه، وهو عالم يقوم على ائتلاف الكائنات وانسجامها، ولما كان الانسان واحدًا من تلك الكائنات، كان من الطبيعي أن يبدو ذلك الائتلاف بين الناس في تردد ألفاظ : أخي، ورفيقي، وصديقي وما يدور في معناها في شعر جماعة الرابطة القلميّة [160].

---

159) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : ادن مني، ص. ص. 147-148.

160) يمكن أن نذكر، إلى جانب النصين السابقين : نصّ ميخائيل نعيمة : أخي (همس الجفون، ص.ص. 14-15) ونصوص نسيب عريضة : يا أخي (الأرواح الحائرة، ص.ص. 111-112) هاك (المصدر ذاته، ص.ص. 164-165) أنا في الحضيض (المصدر ذاته، ص.ص. 72-73) على سبيل المثال.

وإذا ما وصل بنا الحديث إلى هذا الاعتبار أمكننا أن نجزم أن الرؤية الرومنطيقيّة لا يمكن أن تظل حبيسة الكائن الفرد لا تتجاوزه إلى الآخر، ذلك أن تأكيد الذات وتضخيم ضمير المتكلم المفرد حتى يغدو المركز والدائرة في آن واحد على ما تعرّضنا له، لا معنى لهما إن لم ينفتح ضمير المتكلم المفرد على ضمير المخاطب، إذ أنّ المخاطب هو المتمم الضروري للمتكلم، بل إن المتكلّم لا وجود له دون مخاطب فاذا أضفنا إلى ذلك أن ضمير المخاطب هو ما يمكّن ضمير المتكلّم المفرد من الانتقال إلى الجمع "نحن"، أدركنا أن ضمير الخطاب، وهو في بعض معانيه علامة على حضور الآخر، هو الموقد الذي لا بدّ منه حتّى ينصهر المتفرّد الغريب في الجماعة ويندمج فيها اندماجا يلغي غربته ويعيد إليه منزلته فينتفي ما استبد بنفسه من شعور بأنه أقصي عن المجموعة، ويحلّ محلّه إحساس بأنه واحد منها، وقد أعادها إليه ورجع هو إليها، على الصورة التي يراها ويرومها، أي على الصّورة التي ينشئها خياله فتمكّنه من أن يرتفع عن ترابها ودناياها ومن أن يجذبها إلى سمائه فإذا هو ينفصل عنها ليعانقها في ضرب من الوحدة، وإذا هو يشده إليها ما ينبغي أن يكون بينه وبينها من تفاعل يجري إلى غاية أساسيّة هي تحقيق الوحدة الكونيّة، وإن تجلّى ذلك التفاعل في وحدات صغرى تتألف منها الوحدة الكونيّة مثل وحدة الأسرة أوالوطن أوالمجموعة التي ينتمي إليها الشاعر أوالعصر الذي يحيا فيه، ونخال أن هذا السياق هو الإطار الذي يمكننا من فهم ما نجده من شعر ذي منزع وطني أواجتماعي في ما خلفه شعراء الرابطة القلميّة (وهم في ذلك على نهج عدد غير قليل من الرومنطيقيين)، وهي نصوص كثيرة يضيق المجال عن استعراضها جميعا[161] ولذلك نكتفي ببعض أبيات من أحدى قصائد نسيب عريضة [مجزوء الرمل فمجزوء الرجز] :

161) يمكن أن نذكر، تمثيلا لا حصرا بعض نصوص إيليا أبي ماضي : الفقير (الديوان، ص.ص. 105-108)، شكوى فتاة (140-141)، هدايا العيد (147-148) حكاية حال (541-540)، البلبل السجين (631-636)، كلوا واشربوا (761-763)، ونصوص نسيب عريضة من الأرواح الحائرة، الشاعر (41-43) ترنيمة السرير (63-64)، النهاية (65-66) – على الأطلال (74-75)، اقلب الصفحة في سفر الدهور (222-225)، عودة الفارس (99-101)، إلخ...

دوحـــة جـــرداء فـــي القفـــر   عُريـــت مـــن حلـــل خـــضر
وريـــاح الليـــل والفجـــر   نخرتهـــا أيمـــا نخـــر
فهـــي لا تـــصلح للبتـــر
(...) دوحة جـــرداء فـــي القفـــر   حـــار إذ شـــاهدتُها فكـــري
تلـــك ســـوريا مـــدى الـــدهر   مرصـــد للبـــوم والنـــسر
تلك سوريا، فهل تـــدري؟
(...) يـــا شـــاعر الأوطـــار   خـــل الهيـــام
قـــم حطـــم القيثـــار   وانـــض الحـــسام
(...) ثاراتنـــا شـــتى   عنـــد الزمـــان
لا تمحّـــى حتـــى   نـــأبى الهـــوان
فـــانزل عـــن الأقمـــار   لا ترقـــب الأقـــدار
أشـــعل لـــدينا النـــار   واضـــرم بهـــا الأفكـــار[162]

إنّ هذه النصوص تندرج في صلب الرؤية الرومنطيقيّة اندراجًا لا يثير نشازا وإن بدت نصوصا منطلقة من "رؤية واقعيّة"، ذلك أنها نصوص لا تستند إلى تحليل موضوعي لما كان عليه الوطن ولا تقوم على استعراض الأسباب التي تكمن وراء ما تبيّنه الشاعر من ظلم وفقر وتفاوت اجتماعي، بل هي نصوص ترصد ما في تلك الظواهر التي يزخر بها مجتمعهم أوعصرهم من ابتعاد عن "الأصل" ومن ضلال عن سواء السبيل إلى الاتحاد بالقوة السرمدية الشاملة وتحقيق مظاهر الانسجام في الكون، ولذلك، فلا نحسب أن هذا البعد الاجتماعي أوالسياسي يعكس انفتاح الشاعر على دوائر تنداح وتتسع ووحدات لا تتوقف عند حدود ضيقة، وأنى لها أن تفعل ومسيرها - عنده - إلى الاتساع اتساعا يعانق الكون ويشمل الانسان مجرّدا من مختلف ملابساته (الفكريّة والحضاريّة والاجتماعيّة والماديّة وغير ذلك) وينفتح على الحياة بمعناها الواسع وقد أدرك أسرارها واستكنه جوهرها.

---

162) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد، نفحات وطنيّة، ص.ص. 79-81.

ثم إن مذهب الرومنطيقيين في النظر إلى ما في المجتمع من أدواء لا يخرج عن مذهبهم العامّ المعتمد الشمول لا التفصيل، وهو مذهب متصل وثيق الاتصال بمواقفهم القائمة على الثورة على ما تحجب به المجتمع من أعراف وما تقنع به من مواضعات وما تبناه من قيم آل جميعها إلى ما آل إليه من سلب الانسان سماته الانسانيّة الأساسيّة التي تجعل منه كائنا أرقى بين الكائنات يفهم همسها ويصغي إلى مناجاتها ويرتقي بوجوده - نتيجة ذلك أوبسبب ذلك أيضا - إلى معانقة المطلق، كما أن مذهبهم في النظر إلى ما ينخر الواقع من حولهم لا يخرج عن موقفهم الذي لا يكتفي بالاعتراض ولا يقف عند حدّ الرفض، وقد بيّنا كيف أن الوقوف عند ذلك الحدّ يورث احتداد الشعور بالغربة واشتداد الاحساس بالقلق والوصول بالشاعر إلى رتج لا قبل له بأن يتخطاه وإن حرص، ولذلك لم يجد مندوحة من السعي إلى تقديم رؤية هدفها تأسيس وجود مغاير لا يعتمد المقولات المنطقية العادية مثل مقولات الزمان والمكان والسلطة وغيرها، بل يعتمد "الانسان" وقد تخلّص من الأدران التي علقت به على مرّ العصور فأنسته انسانيته وجعلته إلى الوحش أقرب وقلبت في عرفه المفاهيم والقيم [مخلّع البسيط] :

أيمــــرح البـــوم فـــي الخـــلاء	وتمـــــسكُ البلبـــــلَ الهمـــــومُ
(...) يـــا ســـيد المنـــشدين طـــرا	وصـــــاحب المنطـــق المبـــين
لو كنـــت بومـــا أو كنـــت نـــسرا	ما بـــت فـــي أســـرك المهـــين
(...) إن كان للوحش مـــن نيـــوب	فالنـــــاس أنيـــــابهم حديـــــد
مـــا كـــان واللّـــه للحـــروب	لـــــولا بنـــــو آدم وجـــــود
(...) ما قـــام فـــيهم أخـــو وفـــاء	يحفـــظ عهـــدا ولا رحـــــيم
فكـــــل مستـــضعف مرائـــــي	وكـــل ذي قـــوة غـــشوم(163)

والحقّ أن الناظر في شعر جماعة الرابطة القلمية يتبيّن بيسر أن أبا ماضي لم يكن الوحيد من بينهم في التركيز على الانسان وقد تغيّر عن أصله وغادر - بفعل الأعراف والمواضعات والقوانين - طبعه الأوّل الساعي إلى الاتحاد بعناصر الكون، كما يتبيّن بيسر أيضا أن رؤية أصحاب أبي ماضي

---

163) ايليا أبو ماضي، الديوان، قصيد : البلبل السجين، ص.ص. 633-634.

تنخرط في الرؤية الرومنطيقية بوجه عام، من حيث أنها تذهب إلى وجوب أن نفسّر الأشياء انطلاقا من الانسان وبه، لا أن نفسّر الانسان بما حوله من الأشياء، لما للانسان من منزلة لم تبلغها عناصر الكون، إذ هو الوحيد من بينها جميعا الممتلك وعيا القادر على ادراك معنى الوجود وعلى الحديث بما يعتمل في نفسه وبما يحسّ به(164)، ولذلك كان تصويره العالم على نحو شعري تصويرا يعتمد مجموعة من الصور الانسانية العامة المشتركة، وكان أصل الدلالات التي يكتسبها ذلك التصوير نابعا لا من العالم، بل من الانسان، إذ تجتمع في كلّ إنسان جميع قوى الانسانيّة، وتبلغ الانسانية ذروة الوعي والتعبير في الشاعر، ولذلك فهو الذي يوقظ ذلك الوعي في النفوس ويهديها إليه، غير أن وظيفة الشعراء في هذا المجال - وقد قلنا إنها قريبة من وظيفة النبي- مقصورة على الإشارة إلى ما وقفوا عليه من سلبيات وما لمسوه في واقعهم من أدواء دون تفصيل ولا تحليل، وهي - إلى ذلك - اشارات تعكس تمرّدهم على سلبيات الوضع المستتب القائم أكثر ممّا تعكس ثورة تنطلق من دراسة تلك السلبيات وتدعو إلى تعويضها بما تراه يقوم مقامها من المظاهر الايجابيّة، ثم إنها اشارات تعكس ما يحرك الشاعر من سعي إلى تأكيد ذات لم تجد من ملاذ سوى ذلك الرفض لما يسود المجتمع بسبب ما جناه على الانسان فأنساه ذكر منزلته الأولى وحوّل نظره عن السعي إلى استرجاعها وصرف همّه عن ذلك بما أوجده له من أوهام قضايا هامشية لا معنى لها ولا طائل من ورائها جعلها مدار صراع إن تدبّره وجده قبض ريح، ولكنه - على كلّ حال - وهم حال دون الهدف الأسنى الذي ينبغي للانسان أن يسعى إليه، وهو تحقيق الوحدة الكونية من خلال تعويض النشاز والتنافر بالائتلاف والوئام قصد فهم حركة

164) خصّص قوسدورف (Gusdorf) في كتابه عن "الإنسان الرومنطيقي" فصلا طويلا مهمّا تحدّث فيه عن منجزات "الطب الرومنطيقي" وبيّن أنّ من أهمّ تلك المنجزات ما شهده علم الأحياء (Biologie) من تطوّر على أيدي الأطباء الرومنطيقيين لأنه علم يوجه العناية إلى "باطن" الإنسان و"داخله" استكمالا لما عني به الأطباء قبلهم من عناية بالأعراض الظاهرة والمظاهر البيّنة، ولم يفصل الأطباء الرومنطقيون بين ما هو ذو علاقة بالجانب العضوي الجسدي وما هو ذو علاقة بالجانب النفسي لما بين الجانبين من تفاعل لا ينكر ولما كانوا ينبذونه من تنميط ونمذجة لا يمكن معهما الاعتناء بخصوصية كلّ إنسان، انظر : Gusdorf, l'homme romantique, op.cit.pp.257-309.

الكون وادراك سر الوجود واسترجاع منزلة افتقدها فافتقد الخلود ونغصت عليه عيشه الحاجةُ الملحّة إلى استكمال ذاته المنقوصة.

فالموقف الرومنطيقي موقف قد اتخذ مسارا يناقض ما شاع بين الناس ودرجوا عليه ورضوا به، وهو من ثم موقف يمثل في تقديرهم منطلق تصوّر جديد لعالم جديد لا يطابق في شيء عالم الواقع، لا في القيم ولا في أنماط العيش والسلوك، ولذلك فانه موقف يلقى إعراضا من لدن الناس ونفورا وازورارًا لأنه يدعوهم إلى ما لم يعتادوا ولا ألفوا ولأنه يأخذهم بنبذ ما استقر من ضروب التوازن القائم على المواضعات والاعراف وبتنكب ذلك إلى تطلّب معنى جديد يضفونه على قيم لم ينشأوا عليها قصد بلوغ حقائق لم يخامر أذهانهم وجودُها وجواهر لم تأنسها نفوسهم وقد انحرف بها المستتب عن الاصغاء إلى أصواتها، فينجم عن ذلك الإعراض ردّ فعل لدى الشاعر يتردد بين الاقرار بمرارة الاحساس إقرَارًا يزيد الهوّة التي تفصل الشاعر عمّن حوله عمقا حينا والتقريع والتعنيف حينا آخر، فلئن فاض إحساس نعيمة مرارة وهو يردد [منهوك الرجز] :

قــــــــدمت حبـــــــــي لمبغـــــــــضيّا
لقــــــاء مــــــا قــــــد جنــــــوا عليــــــا
فكـــــــان حظــــــي مـــــــن مبغـــــضيا
أن عـــــــاد حبـــــي بغــــــضا إليـــــا[165]

فان جبران، وقد عُرف بتأجج العاطفة حدّ التطرّف أحيانا، لم يكن في لهجة صديقه ولا على نهجه في الالتفات فوجّه الخطاب إلى أولئك الذين ناصبوه العداء وأعرضوا عن دعوته وتنكبوا مذهبه، فكان حديثه اليهم عنيف اللهجة في تعال، بعيد الدلالة في إيجاز [سريع] :

جــــاورتم الأمـــس وملنـــا إلـــى يوم موشـــى صـــبحه بالخفـــاء
ورمـــــتم الـــــذكرى وأطيافهـــــا ونحن نسعى خلف طيف الرجاء

---

165) مخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : انشودة، ص. 66.

وجبـــــتم الأرض وأطرافهـــــا ونحن نطوي بالفـضاء الفـضاء

(...) فنحن نحن كوكب لا يـسير إلى الورا في النور أوفي الظلام

إن تحـسبونا ثلمـة فـي الأثيـر لن تستطيعوا رتقها بـالكلام[166]

وما إعراض الناس عمّا يدعوهم إليه الشاعر إلا نتيجة خوفهم من مغادرة ما يعتقدونه يقينا مطمئنا إلى ما لا يعرفون له غاية واضحة المعالم، ولا ملامح بيّنة الرسوم، إذ أن ما يدعو إليه الشاعر مطلب يعتمد الطاقة الذاتية الكامنة في كل فرد، وهي طاقة لا بد من بعثها من مرقدها حتى يكون الانسان قادرا على الاستجابة لنداء الكيان الذي صُمت عنه أذناه بفعل ما تراكم عليها من القوانين والتقاليد والسنن التي استنها العقل، وحتى يتمكن من إقامة ضرب من التوازن جديد تتحدد به منزلته من الكون، فيدرك معنى الحياة الحق، وهي حياة الانسان في تضامن مع كائنات أخرى ومع سائر عناصر الكون، يتخذ فيها وجهته حسب ما تمليه عليه ميوله وما تتصف به من قوة وضعف، وحسب ما يربطها بالكون من وئام ونفور يتداولان عليها، وهو ما يجعل وجهته تلك وجهة متغيّرة

---

166) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : يا من يعادينا، ضمن المجموعة الكاملة، ص 597، ويمكن أن نذكر إلى جانب هذين النصين نص رشيد أيوب : مرور الزمان، أغاني الدرويش، ص 126، ونص نسيب عريضة، علّقت عودي، الأرواح الحائرة، ص.ص. 138-139، ونصّ نعيمة : لما رأيت الناس، همس الجفون، ص.ص. 71-72. هذا بالإضافة إلى نص نثري نشره جبران ضمن العواصف، بعنوان يا بني أمّي (ص.ص. 390-392 من المجموعة الكاملة) نقتطف من قوله : "لقد كنت أحبكم يا بني أمّي وقد أضرّ بي الحب ولم ينفعكم، واليوم صرت أكرهكم والكره سيل لا يجرف غير القضبان اليابسة ولا يهدم سوى المنازل المتداعية (...) أرواحكم تنتفض في مقابض الكهان والمشعوذين وأجسادكم ترتجف بين أنياب الطغاة والسفاحين وبلادكم ترتعش تحت أقدام الأعداء والفاتحين، فماذا ترجون من وقوفكم أمام وجه الشمس؟

(...) دينكم رياء ودنياكم ادعاء وآخرتكم هباء، فلماذا تحيون والموت راحة الأشقياء؟

إنما الحياة عزم يرافق الشبيبة، وجدّ يلاحق الكهولة، وحكمة تتبع الشيخوخة، أما أنتم يا بني أمّي فقد ولدتم شيوخا عاجزين ثم صغرت رؤوسكم وتقلصت جلودكم فصرتم أطفالا تتقلبون على الأوحال وتترامون بالحجارة.

(...) أنا أكرهكم يا بني أمّي لأنّكم تكرهون المجد والعظمة

أنا احتقركم لأنكم تحتقرون نفوسكم

أنا عدوّكم لأنّكم أعداء الآلهة ولكنكم لا تعلمون.

كل لحظة، متأثرة كلّ ساعة بما حولها تأثرا يختلف من شخص إلى آخر اختلافا يفضي إلى إلغاء التنميط كما يفضي إلى الالحاح على سمة التفرد في حياة كل شخص بما قد يؤدي إلى ضرب من إقصاء الحياة الكونية وإلغاء وحدتها، وهو ما يؤثر في معنى الحياة الذي يسعى الرومنطيقي إلى إدراكه ذلك أنه معنى يظل متوقفا على مدى تبيّنه رحابة الكون وقدرته على النفاذ إلى مناطقه القصية الممتنعة، فتزداد المفارقة عمقا وتزداد الحيرة شدّة، إذ كيف السبيل إلى مراعاة ما لا بد من مراعاته من تأكيد فردية الأحاسيس وتغيّرها كل ساعة وخروجها عن الأنساق التي سعى العقل إلى حصرها فيها، من جهة، والسعي إلى تحقيق الوحدة الكونية في إطار من التآلف مع مختلف عناصر الكون - بما فيها الآخر الانسان - من جهة ثانية، وكيف يمكن الوقوف على معنى الحياة وهو معنى منخرط في حركة من التطوّر يعسر تحديد مبتداها ويَصعب أن نعرف منتهاها، ثم كيف لنا أن نتحدّث عن منزلة الانسان، وهي أمر لا يعرف القرار ولا يثبت على حال، ينفي الجمود ويتخطى الحدود، ولا نعرف له سوى علامات وقتيّة سرعان ما تتبدّل وإن كان ديدنه البحث عن جوهر الحقيقة وكان دأبه تطلّب الوحدة؟

لئن كان تأكيد الذات الرومنطيقي يندرج ضمن ردّ فعل أعمّ يقصد إلى تأكيد الفرديّة فان الذات الرومنطيقية تجد نفسها - إلى جانب ما ذكرنا من المفارقة - حبيسة ما ينشئه الخطاب من عالم يرتكز على المنطق، وهو ما يجعل الوعي يغرق في الانطواء على نفسه والانكفاء عليها وقد طوقه السجن الذي أراد نفيه وارتدت إليه الصورة التي أراد الخلاص منها، فتضيق أمامه السبل وتنسد المنافذ ولا يجد من مهرب سوى الخيال تحمله أجنحته إلى عوالم الاحساس الفياض يقهر به ما يفرضه عليه النظر المنطقي من سطحية ومن بقاء في حدود بعد واحد، عساه بذلك يسترجع تعدّد الابعاد في الانسان، وهو - عند الرومنطيقيين - أمر أساسي كفيل بأن يجعل الحياة في توتر مستمرّ يصل بها إلى ما تنشده من كمال وتحرّر وانعتاق ينبغي ركوب الصعاب لبلوغها، وهذا - عند التحقيق - ما يجعل الذات الرومنطيقيّة تعترض على الشائع برفع شعار الاحساس، وما يجعلها ترفض سلطة العلم (بسبب ما تتسم به نتائجُه من

التجزيئية والوَقتية) وتستعيض عنها بالحدس والنور الذي ينبعث في النفس، وما يجعلها تنبذ الوضع القائم والسياسة العقلية وتدعو بدلها إلى إنشاء عالم جديد على أساس علاقات وقيم تعيد للانسان إنسانيته ومنزلته من الكون.

ولما كانت الرؤية الرومنطيقية تستدعي الوقوف على ما لم تقف عليه الرؤية المعقلنة من المعاني، فانها تستدعي لذلك أيضا الوقوف على مزيد من الحقائق التي لم تخطر على بال تلك الرؤية المعقلنة، إذ هي حقائق تتجاوز دقة المقاييس العقلية والأسس المادية الملموسة، ويترتب على هذا أن الرؤية الرومنطيقية رؤية متعددة الابعاد والدلالات، يتداخل فيها ما هو من الاحساس والشعور بما هو من الدين والأخلاق والجمال، وغير ذلك، تداخلا يقضي على خطية الرؤية المعقلنة، فيغتني وجود الانسان بذلك كله ويكتسب معنى عميقا يضطلع بدور أساسي في إنماء وعي الانسان وفي الارتقاء به إلى الوحدة الكونيّة.

فلعلنا لا نبالغ إن قلنا ان الدواء الناجع الذي يعيد إلى الانسان انسانيّته ويذكره بمنزلته الأولى في سياق من التناغم والانسجام مع مختلف الكائنات يكمن في إيقاظ الاحساس لديه، حتى ينبعث فيه – بعد غفوة الدهور– الشعور بالوحدة الكونيّة، ويكون قادرًا عندئذ على إدراك الروابط التي تصله بالكون والصلات التي تشده إلى الإنسان، وهي الأسس التي تقوم عليها وحدة الكائنات وينبني عليها تفاعلها، إذ الكائنات جميعا بمثابة أعضاء جسد واحد تحكمه قوّة واحدة ويسير وفق نسق طابعه الائتلاف وغايته الحفاظ على الوحدة، ولذلك نرى الخيال الخلاق، من حيث هو نداء الكينونة وشوق إلى الكيان، ينشئ الوجود وفق ما يطلبه القلب ويرتضيه، ووفق ما ترومه النفس وتنزع إليه، ومن لم يتوصل إلى تجاوز المنظومة العقلية على المستويين النظري والعملي، ظل غير قادر على إنشاء عالم جديد، قاصرا دون إنشاء الوجود على صورة ما تتوق إليه الروح ويهفو إليه القلب، فتذهب حياته سدى ويخطئ المرام :

[خفيف]

نحن، أهل الخيال، أسعد خلق — الله حتى في حالة الحرمان

كم زهــدنــا بثــروة من نضار — وقنــعنا بثــروة مــن أمــاني

وانطوينا في موكب من ضياء — وسطعنا في غمرة من دخان

نتراءى على الصعيد صعاليك — ولكــن أرواحــنا في العنــان

إن ظمئنا وعزّ أن نرد الماء — روانــا تــصوّرُ الغــدران

وإذا غــابــت النجــوم اهتدينا — بالــرؤى بالــرجاء بالايمان

لا يعــدّ الورى علينــا الليــالي — نحن قوم نعيش في الأزمان(167)

لا شك في أن أبيات أبي ماضي هذه صادرة عن رؤية تضرب عرض الحائط بالمقاييس التي درج الناس عليها واتخذوها أساس حياتهم، وتعترض على ما استتب لديهم من قيم ابتعدت بهم عن جوهر المعنى وقتلت فيهم الشوق إلى معانقة وحدة الكون والاتحاد بالقوة السرمديّة الشاملة، فليس غريبا أن نرى الشاعر يربط بين الخيال ومنتهى السعادة، إذ في الخيال سموّ عن أعراف الناس ومقاييسهم، وبالخيال اهتداء إلى المنازل العليا وبلوغ بالروح إلى "العنان"، وبفضله يتخطى الشاعر الأزمان فيكتسب الخلود والكمال ويتخلّص من حاجات أوجدها فيه نأيه عن منزلته الأولى وفقدانه ما كان له من اتحاد بالعناصر.

وهذا ما يجعلنا نذهب إلى القول ان الرومنطيقية، من حيث هي رؤية تسعى إلى النظر في الكون وفي منزلة الانسان منه، وتعمل على إقامة تواز وتماثل بين الكون الأصغر (أي الانسان) والكون الأكبر من حوله، رؤية تسعى جادة إلى إدراك المعنى الكلّي الذي يجمع بين الانسان والعالم على أساس من التوافق والانسجام، ولكن القول بهذا المعنى والاقرار بهذا السعي الدؤوب يقتضيان وعيا لدى الانسان بمنزلته من مجموع الظواهر الكونيّة، وهو أمر يجعل من الانسان في حقيقته نقطة الارتكاز في الكون ويضفي على تفرّده

167) إليا أبو ماضي، الديوان، قصيد : امتنان، ص.ص. 691-692، وانظر أيضا في مــثل هذا : نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : دعني وشأني، ص.ص. 50-51، وميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : الطمأنينة، ص.ص. 73-74، وجبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : إذا غزلتم، ص. 610 من المجموعة الكاملة.

وفرديته أهمية كبيرة، إذ هو ينطلق من النظر في منزلته، بما له من قدرة على التمييز، عند السعي إلى إدراك الكون من حوله، فيكون فهمه الكون، لا على أساس من التفسيرالعقلي المنطقي القائم على التجزئة وعلى فصل الأمور بعضها عن بعض، ليتسنى له أن يسيطر عليها، بل على أساس شمولي يعتمد الحدس والمعرفة الباطنية الروحية والخيال والانسجام والحب والتعاطف حتى ينقلب جفاف المعطيات العلمية حياة خصبة بالخيال يطير بالانسان إلى عوالم قصية تتحقق فيها رغبات روحه ويغمره فيها الائتلاف والانسجام، ذلك أن صرامة المعطيات العلمية لا توفر إلاّ حقائق تحيطها ظروف معلومة، بينما يطمح الانسان إلى إدراك حقيقة لا حدّ لها ولا تبديل، حقيقة جامعة شاملة غير مشروطة، يتجلّى فيها المعنى الأكمل، ويتنزل فيها الانسان منزلة الطفل عاد إلى حضن أمّه.

ولذلك، فإن "حديقة النبي" لا يمكن أن نتصوّرها إلا في إطار من الحب والخيال لما لهذا وذاك من فعل السحر في عالم الواقع، وهو عالم نسي كنههما فصار غافلا عن جوهرهما، قاصرا دون إدراك ما يضطلعان به من عظيم الدور في تذكير الانسان بعلاقته بالكون وبأخيه الانسان من جهة وفي جعله قادرًا على أن يتسامى عمّا تردى فيه من هوّة سحيقة نسي فيها منزلته الأولى وآنفصل عن الوحدة الكونيّة فغدا ينظر إلى الوجود من حوله على أساس نفعي ولد الثنائيات فكانت أصل بلائه في الحياة من جهة ثانية.

ولما انتبه بعض الناس – ونعني الرومنطيقيين – إلى ما آلت إليه حياة الانسان من جدب وفقر، وعملوا على تنبيه بني عصرهم إلى ما انفتح لهم من باب الرؤيا، كان جزاؤهم أن أعرض الناس عما دعوهم إليه، ونبذوا ما نادوا به فانقطعت بينهم وبينهم أسباب التلاقي، وانسدّت مسام التراشح فازدادت وطأة الغربة ثقلا على نفوس اولئك الذين اعتقدوا جازم الاعتقاد بأنهم وقعوا على العلاج الذي يشفي الانسانية ويخفف عنها أوصابها، فانكفأوا على أنفسهم يسألونها الخلاص من جحيم القطيعة فأسعفتهم بالدعوة إلى الحب على بُراق الخيال، ذلك أن الحبّ – في تقديرهم – يفعل فعله على مستويين متكاملين : مستوى الفرد ومستوى المجموعة.

أما على المستوى الفردي، فان الحب يتيح للانسان أن يستعيد وحدته التي فقدها يوم خلقت حواء من ضلعه فاستوت كائنا هو في أصله جزء منه ولكنه في الحقيقة خارج عن دائرة معرفته فكان ذلك إيذانا بتصدع علاقته بالكون وإرهاصا بمغادرته مرتبة المعرفة الكاملة كما كان إيذانا بهبوطه من الجنة إلى الأرض، ونشأة ثنائيات يتغيّر فيها الخلود إلى حياة وموت بفعل الزمن وما يتأسس عليه من ماض ومستقبل، وينتفي فيها "الانسان" كائنا موحّدا ليحل محله ذكر وأنثى يعسر أن يتحد أحدهما بالآخر اتحادًا يُنسِي ما هما عليه من ثنائية وإن اجتهدا في ذلك، ويظل أحدهما فقيرا إلى الآخر يطلبه ويلح في طلبه، أملا في الرجوع إلى "الجنة الضائعة"، عسى أن تتحقق له من خلال الحب معانقة الكينونة من جديد وعسى أن يكون عنصرا من العناصر التي تسهم في بناء مظاهر الانسجام والتآلف في الكون حتى يستطيع - من خلال ذلك - أن يتحد بالمطلق وينسجم في حركة الكون الكبرى ويدرك الوحدة الكونية وقد غدا تطلب الحب لديه ونشدانه أنشودة الكينونة والكمال والخلود.

وأما على المستوى الجماعي، فان الحب هو مطية الشاعر إلى مغالبة الاحساس بأنه غريب بين قوم لا يفهمون أصداء روحه، وهو أيضا طريقه إلى استعادة مكانته بينهم ومنزلته منهم بما يصرفه من الجهد في تعرّف الأشباه والنظائر ممّن يساعدونه على أن يبدّل القطيعة تواصلا والتنافر ائتلافا والجفاء انسجاما، بل إن الحب - من حيث هو انفتاح على الاخر وسعي إلى إدماجه في رؤية أساسها الانصات إلى ما ترسله الكائنات من أنغام تعكس تناسق الكون - يكشف للشاعر أن معنى وجوده مرتبط بوجود الآخر، إذ لولاه لغدت الحياة خلاء بلقعا ومن ثم فالحب يأخذ الشاعر إلى عالم يقوم على التوافق والتفاهم، عالم أساسه قيم ترجع الانسان إلى "صميم الحياة" وتنير دربه المظلم حتى يكتشف ويكشف لأخيه الانسان - الطريق إلى الوحدة الكونيّة ويسترجع منزلته منها ويدرك أنها لا تتم إلاّ به، وقد تطهّر من أدران واقع أفسد أرومته وحرّف مساره، حتّى ينبعث كائنا جديدا قادرًا على النهوض بما رسم له في أصل وجوده، وليس ذلك التطهّر بالأمر الهين ولا هذا الانبعاث بالأمر اليسير، إذ كيف للانسان أن يترك ما وجد عليه آباءه وأجداده إلى ما لا يعرف على

التحقيق مبتداه وغايته ولا يثير في نفسه ما يبعث على الاطمئنان إذا ما قيس بما اعتاده من القيم والاعراف والنواميس، ولذلك نرى الرومنطيقيين عموما – وأصحاب جبران أيضا – يجمح بهم الحديث أحيانا فيذهبون إلى أن الانسان الذي يقوم عليه العالم الذي يدعون إلى قيامه لن يكون إلاّ من رمم "الأحياء" المعترضين على ما ينادي به الشاعر وينشده : [مجزوء الوافر]

"أخـــــي مــــن نحــــن لا وطــــن ولا أهــــل ولا جــــار
إذا نمنــــا إذا قمنــــا ردانــــا الخــــزي والعــــار
لقــــد خمــــت بنــــا الــــدنيا كمــــا خمــــت بموتانــــا
فهــــات الــــرفش واتبعنــــي لنحفــــر خنــــدقا آخــــر
نــــواري فيــــه أحيانــــا (168)

بل إن جبران قد ذهب إلى أبعد ممّا ذهب إليه نعيمة في هذه الأبيات، حين اعتبر أن الانسان المرتجى الذي يكون قادرًا على إدراك حركة الكون وفهم ناموسه والاتحاد به لن يكون إلاّ نتاج إنسيّ وجنّية، ولن يكون الاّ "مجنونا قويا" قادرًا على لحد الأموات ومواراتهم التراب، ولذلك فقد تزوج بطله في "حفار القبور" "صبيّة من بنات الجنّ" وأوكل إلى أبنائه مهمّة مساعدته على دفن الموتى، وختم جبران القصّة بهذه الجملة يرسلها بطله قائلا : "ومن تلك الساعة إلى الآن وأنا أحفر القبور والحد الاموات، غير أن الأموات كثيرون وأنا وحدي وليس من يسعفني" (169).

ولعلّه ليس غريبا أن نرى نعيمة وجبران وسائر شعراء الرابطة القلميّة يقفون هذا الموقف من بني عصرهم ومن أهل وطنهم، فقد ذكرنا أن الرومنطيقية في أصلها رؤية للكون تعكس قلقا وضيقا بالعيش في فترة تتميّز بانقلاب عظيم الشأن في مختلف مجالات الحياة السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والفكريّة، فاذا ما أجلنا النظر في الاطار العام الذي نشأ فيه جماعة الرابطة القلميّة، وفي الفترة التاريخيّة التي عاشوا فيها، وجدناها فترة تغيّر فيها

168) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : أخي، ص .15.

169) جبران خليل جبران، العواصف، قصة : حفار القبور، ص 371. من المجموعة الكاملة .

الدور التاريخي الذي تضطلع به المنطقة العربيّة بوجه عام، وسوريا ولبنان بوجه خاص، وما من شكّ في أن ما طرأ من وجوه التغيّر والتبدل بل والانقلاب أحيانا، قد كان له عظيم الأثر في دفع عدد غير قليل من المثقفين إلى النظر في الوضع الجديد والسعي إلى إيجاد منزلة من الكون تخرج بهم عن الشكّ والاضطراب والقلق إلى الأمن والطمأنينة على مختلف المستويات، وما دعوة الرومنطيقيين إلى انشاء عالم جديد يقوم بديلا من الوضع التقليدي الذي انتهى دوره التاريخي إلا من هذا القبيل، إذ هي دعوة مبعثها البحث عن نمط من الوجود جديد، ومن العلاقة بالكون على غير مثال، وهو بحث بدت آثاره فيما كتب جماعة الرابطة القلميّة شعرًا أونثرا على ما بيّنّا، كما أنه بحث - وإن كان يدفعه القلق والحيرة والضيق بنمط من الحياة لم يعد قادرًا، في نظرهم، على أن يحقق للانسان انسانيّته - يحدوه إيمان لا يعرف الاعتدال ولا يعترف بغير المطلق من الحقائق والقيم، من أجل أن ينبعث ذلك العالم المفقود المنشود في ظل قيم تسعى بالانسان قدما إلى استرجاع مكانته المتميّزة من عناصر الكون وكائناته المختلفة، حتى يتحقق له ما كان له من اتحاد بالقوّة السرمديّة الشاملة في كنف الانسجام التام والائتلاف الكامل لا يَشوبه نشاز ما ترسب فيه - على مرّ العصور - من طغيان الحاجة والمنفعة والأعراض الزائلة عليه، ولعل ذلك الايمان يتجلّى - كأحسن ما يكون - في انضواء نعيمة في الجمعيّة الثيوصوفية ثم الماسونية كما ذكرنا، أوفي سعي جبران إلى تأسيس جمعية سريّة سياسيّة فكريّة (هي الحلقة الذهبيّة) أيام كان في مدينة بوسطن، وهما في ذلك على نهج عدد كبير من الرومنطيقيين في انشاء الجمعيات السريّة أوفي اعتناق شتى المذاهب الاصلاحيّة، وما اقتصارنا على نعيمة وجبران إلاّ نتيجة ما يعوزنا من دقيق المعلومات عن بقيّة شعراء الرابطة القلميّة في هذا الباب إذ سكت مختلف من ترجم لهم عن هذا الجانب من حياتهم ومن نشاطهم الفكري، غير أنه يمكننا مع ذلك أن نذهب إلى أن الايمان بانبعاث منزلة فضلى والسعي إلى تدبّر أوفق الطرق إلى ذلك قد كانا من دوافع شيوع الحلم بتأسيس عالم أفضل في شعر جماعة الرابطة، كما شاع عند جلّ الرومنطيقيين، وإن ظلّ ذلك العالم كمثل إرم ذات العماد، أوظلّ "بلادًا محجوبة"، عسيرة المنال بسوى الخيال : [رمل]

يـــا بـــلادا حُـــجـــبت منـــذ الأزل	كيف نرجوك ومن أي سبيل
أي قــفــر دونـــهـــا أي جـــبـــل	سورها العالي، ومن منا الدّليل
أســـراب أنـــت أم أنـــت الأمـــل	في نفوس تتمنّى المستحيل
(...) يـــا بلاد الفكر يا مهد الأولى	عـــبدوا الحـــق وصلّوا للجمال
مـــا طلبنـــاك بـــركـــب أوعـــلـى	متـــن سفـــن أو بخيـــل ورحال
(...) أنت في الأرواح أنوار ونار	أنت في صدري فؤادي يختلج[170]

تلك هي حديقة النبيّ، تجتمع فيها مطامح الشاعر مدفوعا بخياله يؤجج جذوة روحه وقد تاقت إلى معانقة المطلق، وأقعدها دون ما تصبو إليه واقع استمسك أهله برؤية أساسها ثنائيات تقوم على التضاد وتنفي – لذلك – الانسجام والائتلاف وتنكر منه ما يدعو إليه من السعي إلى إدراك الوحدة الكونية فتورث الشاعر احساسا بالغربة بين أهل عصره وتبعث فيه شعورا بالقطيعة ينأى به عنهم، فيرتد إلى نفسه يسألها ويسائلها عساه يظفر منها ببعض الاشارات تهديه إلى يقين يطمئنه ويستعيض به عن قيم تزعزع إيمانه بها بل واعترض عليها ونبذها لما رأى فيها من انحراف يبعد به عن تبيّن منزلة الانسان من الوجود ومن الكون لا المنزلة التي ارتضاها الناس وقنعوا بها وآمنوا أن ليس خيرا منها ولا بديل، نتيجة ما زيّنه لهم النظر العقلي باعتماد ما يفهم ممّا يصله من الحواس، بل المنزلة التي كانت له في فجر الحياة الأول، قبل أن يهبط من جنته وقبل أن يصيبه الوهم بأنّه "سيّد الطبيعة" [171].

وتستبد الحيرة بالشاعر ويعظم أثرها في نفسه، فلا ينجده من براثنها سوى ما جبل عليه من احساس لم يسلم قياده إلى "أوهام العقل" و"ترهات المنطق" فظل يقظا متيقظا، وظل "متنكرا" ما أقيم عليه الكون من تآلف بين

---

170) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : "البلاد المحجوبة"، ص.ص. 599-600 من المجموعة الكاملة.

171) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، ص. 77، وقد علّق نعيمة على هذا الرأي السائد بين بعض الناس بقوله : "إنه لهرف وهذيان".

عناصره واتحاد بين الكائنات فيه، اتحادًا يتخطى ما قد يبدو من تنافر بينها كما ظل محتفظا للخيال والحدس والمعرفة القلبيّة بما ينبغي لها من الوظيفة في حياة الانسان وفي سعيه إلى سبر أغوار الكون واستكناه أسراره وادراك ناموسه، وما ناموسه سوى الحفاظ على "الوحدة الكونيّة"، ولعلّ في ذلك ما يساعدنا على فهم بعض الأسباب التي تجعل الشاعر من شعراء الرابطة القلميّة وإن بدا للوهلة الأولى معترضا على أهل عصره (أوأهل وطنه) نابذا قيمهم متنكبا أعرافهم محتقرا ما اطمأنوا إليه وسلموا به -يعود فينفتح على "أخيه" الانسان، "رفيقه" في الحياة و"صاحبه" على طريق إرم أوإلى "حديقة النبيّ"، ذلك أن مبدأ "الوحدة الكونية" الذي آمن به الشاعر واتخذه منارا يهتدي به مبدا ليس للاقصاء فيه مكان كما أنه مبدأ يلْغي تلك المقابلات والمتناقضات التي ينفي بعضها بعضا، وهو أمر أساسي حتى يستتب التآلف والتناغم فتعود الحياة إلى بكارتها الأولى، ويعود الانسان إلى سالف منزلته منه، ينعم ثانية بجنته الضائعة، تلك الجنة التي نرى الشاعر متحرّقا لانبعاثها، مبشّرا بها كما يبشر النبيّ أتباعه.

وما من شكّ في أن تنكب المستتب من القيم ورفض الشائع من الرؤى والاعتراض على ما استقر في نفوس الناس حتى غدا كالعقيدة لديهم، يفضي إلى تنكب أنماط القول وطرقه ووسائله، ذلك أن اختلاف المنطلق واختلاف الهدف يجرّان حتما اختلاف طرائق التعبير ومستنداته، كما أن التحوّل من رؤية للكون إلى أخرى لا يجيز البقاء - في مستوى فنون القول- في حدود ما درج الناس عليه، فاذا كان هذا التحوّل يرمي إلى تأسيس بديل على غير مثال -أوهو على الأصح رجوع إلى أصول بعيدة تلامس سجف السديم- دعانا ذلك إلى تبيّن ما به يختلف هذا التأسيس عمّا اعتاده الناس في مستوى الصياغة وما يسري فيها خفيّا من الاشارة والتلميح إلى أن هذه الصياغة الملابسة لتلك الرؤية صياغة تفتح للشعر العربي آفاقا رحبة لا عهد له بها، وتطلّ به على عوالم قليلا ما أطل عليها وتبعث فيه نفسا من الحداثة سيربو ويزكو ويغدو شجرة وارفة الظلّ كثيرة الأغصان متشابكة الفروع، وكأنّ جبران قد أدرك ذلك - بما

وُهب من بصيرة نافذة وحدس ونبوءة – حينما كتب فصلاً على لسان الشاعر، ختمه بقوله: "جئت لأقول كلمة وسأقولها (...) والذي أقوله الآن بلسان واحد يقوله الآتي بألسنة عديدة"[172].

172) جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، فصل : صوت الشاعر، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 349.

الباب الخامس

الفجر والقمر

الأسطوري في شعر الرّابطة القلميّة



تمهيد :

حرصنا في الفصول السابقة على أن نتبيّن ما ترتبط به مختلف المكوّنات التي تتألّف منها نظرة شعراء الرابطة القلمية من وشائج، فقادنا ذلك إلى الوقوف على ما بين الاحساس بالغربة وما يثيره في النفس من سؤال مقيم وحيرة ممضّة من وثيق الصلة حتى لكأنّهما وجه ورقة وقفاها، وأشرنا ببعض التوسع إلى ما رأيناه من أهم قوادح ذلك الاحساس بالغربة وما قدّرنا أنه من أهم مستنداته الفكريّة والنفسيّة المرتبطة بالرؤية الرومنطيقيّة، كما عملنا على ابرازأهم تجلّياته، ثم الححنا على ما بين ذلك الاحساس بالغربة (وما كان يثيره من حنين في نفوس أولئك الشعراء) وما أورثه فيهم من تسآل يتوقون من ورائه إلى ادراك معنى لوجودهم بعد أن انقطعت بهم المسالك المعتادة إليه حتى غدا كلّ واحد منهم مثل السفينة تتقاذفها أمواج عاتية وسط ضباب لا قبل للمرء بهتك حجابه، وسعينا إثر ذلك إلى بيان أن ذينك الوجهين لا يكتملان إلاّ بثالث هو كالملاذ بالنسبة إلى الشاعر من شعراء الرابطة القلمية، يأوي إليه بخياله فيجد فيه برد اليقين فيطمح إلى تحقيقه بكل ما في روحه من شوق يحملها إلى فجر الحياة، زمن ائتلاف الكائنات جميعا، وقد كان هدفنا من ذلك كله بيان الأسس التي قامت عليها رؤية جبران وأصحابه من جهة وبيان العلاقة الجامعة بين تلك الاسس جمعا يجيز لنا الحديث عن منظومة فكرية متّسقة متكاملة من جهة ثانية، فيتسنى لنا أن نستخلص –دون مجازفة ولا تمحّل – أن رؤيتهم الكون وموقفهم من الوجود صادران عن جملة من الثوابت والآراء التي لا نخالها إلاّ قد انضجتها تلك الجلسات المتكررة الطويلة مما كانوا يعقدون في ادارة مجلة "الفنون" أول الأمر ثم في ادارة "السائح" بعد ذلك، وهي آراء وثوابت تستند إلى أصول فكرية كان لجبران بوجه خاص، ولنعيمة، دور بالغ الأهمية في بثها في نفوس أصحابهما وتركيزها فيها، كما كانت أصولا مترابطة الحلقات متكاملة المراحل منتظمة العلاقات، إلى الحدّ الذي يجيز لنا الحديث عن جماعة كانت على وعي بما أنكرت من سبل مطروقة، وعلى بيّنة ممّا سلكت

من محجة وما رسمت من معالم تهتدي بها وتهدي إليها، وهل أدلّ على ذلك من الفصول النقدية التي جمعها ميخائيل نعيمة في كتاب الغربال أوالشذرات والآراء التي نجدها مبثوثة في عدد غير قليل من الفصول التي كتبها جبران وجمعها في "دمعة وابتسامة" أوفي "العواصف" [1].

غير أن التوقف عند حدود ما تردّد في ذلك الشعر من أغراض ومواضيع ومعانٍ ليس كفيلا بتبيّن مرتكزاته الفنية وخصائص صياغته، كما أن التوقف عند حدود تلك المواضيع لا يمكّن القارئ من استجلاء ما أرهص به شعر جبران وصحبه من أعضاء الرابطة القلميّة، من أنساق تعبيرية لعلها لم تكن إلاّ نتاجا طبيعيا لرؤيتهم الكون وموقفهم منه، وكانت أيضا سبيلا جديدة في الشعر دعوا إليها وذللوا بعض وعرها فطرقها زمنهم ومن بعدهم عدد غير قليل من الشعراء حتى غدت تلك السبيل كالسّنة الجديدة في الخطاب الشعري أوكالمَهْيَع تتفرّع عنه دروب ومسالك ترجع إليه رجوع الشجرة الكثيرة الأغصان إلى بذرة.

وسنسعى في هذا الباب أيضا إلى مواصلة توضيح ما قاله نعيمة عن السرّ في أنّ الرؤية التي اعتنقها شعراء الرابطة القلمية كانت خميرة "راحت تفعل فعل السحر في قلوب حفنة من الرجال جمعتهم ظروف غريبة في ديار غريبة، وأوقدت الحياة في صدر كلّ منهم جذوة الإيمان بالحرف وقدرته الخارقة على الخلق والإبداع. ولو شاء أيّ الناس أن يحلّل تلك الظروف لما استطاع. فهي قد تبدو لبعضهم كما لو كانت ظروفًا اعتباطيّة، عمياء، لا تنطوي على أيّ توجيه أوتخطيط. وقد تبدو للقليل نتيجة حتميّة لأسباب ظاهرة أوخفية،

---

1) نذكر منها، تمثيلا، لا حصرا :

أ) – من : دمعة وابتسامة : "موت الشاعر حياته" (ص.ص. 252 – 253 من المجموعة الكاملة) "شعراء المهجر" (ص.ص. 286 – 287)، "يا لائمي (ص.ص. 292 – 293) الشاعر (ص.ص. 316 – 317) صوت الشاعر (ص.ص. 344 – 349).

ب) – من العواصف : "يابني أمي" (ص.ص. 390 – 392 من المجموعة الكاملة "نحن وأنتم" (ص.ص. 393 – 395) "الشاعر (ص.ص. 487 – 488) الكلام وطوائف المتكلمين (ص.ص. 489 – 492)، إلخ...

أو استجابة عفويّة لحاجات في نفوس أولئك الرجال، ونفوس الآلاف من الذين كان عليهم أن ينقلوا الخميرة الجديدة إلى قلوبهم وأفكارهم [2].

ولما كان من أهدافنا أن نعمل على تبيان ما تأتّى لجماعة الرابطة القلميّة أن ينجزوا من "تجديد" في الرؤية الشعرية وعلى تبيان مدى خروجهم عن أنساق التعبير الشعري المألوف في الشعر العربي، واستكشاف ما آبتدعوا على غير مثال فسنّوا به نهجا جديدا في الشعر سيتطوّر على مدى الأيام بعدهم فيفتح للشعراء سبلا غير مطروقة فيه، فاننا سعينا إلى ألاّ نقف عند حدود اعتبار تلك الرؤية ناتجة عن ظروف اعتباطية وعملنا على أن ننظر فيما عسى أن يكون لها من "أسباب" كانت هي نتيجتها الحتمية.

وقد أفضى بنا السعي إلى تبيّن مدى خروجهم عن أنساق التعبير الذي درج عليه جلّ الشعراء العرب قبلهم -وحتى في عصرهم، وتلمّس ما توصلوا إلى إقامته على غير مثال في تراثنا الشعري إلى استشعار أن شعرهم يفصح عن شوق متأجج إلى تأصيل كيان هزته عوامل شتى فغدا يبحث عن نقطة ارتكاز تنتشله وتأخذه إلى شاطئ من الطمأنينة عساهم يصلون منه إلى معانقة المطلق، والوقوف على سر الوجود والكون وإدراك ناموس الطبيعة وحقيقتها الجوهرية، حتى يتخلّصوا بذلك من زيف العارض الزائل ليستعيضوا عنه بما هو أنطولوجي، من سنخ الكينونة في أرقى مراتبها. وأجلنا النظر في شعر نعيمة وأصحابه من شعراء الرابطة القلمية، فاذا بذلك الاستشعار يتحول، تدريجيا إلى ما يشبه اليقين، من أن أولئك الشعراء في تنكبهم أغراضا شعرية كانت شائعة في عصرهم وقبله، وفي ميلهم عنها إلى ضرب من الشعر يعبّرون به عن مختلف ما كان يجول في خواطرهم من مقومات رؤيتهم الكون وموقفهم من الوجود، وما كان يتردّد في ضمائرهم من توق إلى معانقة "الوحدة الكونية" وادراك ناموس القوة السرمدية الشاملة، فانهم قد عزفوا -نتيجة ذلك- عن أنساق من التعبير الشعري غدت في نظرهم غير وافية بما كانوا يرومون التعبير عنه ومالوا إلى أنساق تعبيرية هي -في تقديرهم - أكثر ملاءمة لما

---

2) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص.ص. 149 – 150.

اجتمعوا عليه من رأي ونظر، ولما كان لديهم من رغبة في التعبير عن منزلة الانسان من الكون، لا في بعده المدني العارض، ولا في بعده النفسي المتغيّر، بل في ما له صلة بجوهر هويّته وكينونته، تعبيرا لم تحنطه العبارات الجاهزة ولا الصور المبتذلة التي تسير به في سبل مطروقة لا كشف فيها ولا طرافة، وقد تواطأ عليها القائلــون والسامعــون جميعا، حتى صارت ملكــا مشاعا وتعطّلت طاقتها التعبيرية وقصرت دون الاضطلاع بما يرومه الشاعر من الافضاء بذات نفسه [3].

وما من شك في أن التعبير عن ذلك كله يظل على صلة بتصوّرهم وظيفة الشاعر، وقد الححنا من قبل على أن مرتبة الشاعر، لدى الرومنطيقيين عموما ولدى جماعة الرابطة القلمية أيضا، قد تحولّت من مرتبة النديم إلى مرتبة النبيّ ولما كان ذلك كذلك، فليس غريبا أن يميل هؤلاء الشعراء إلى ما يعلو بهم عن العارض الزائل من وسائل التعبير وأن ينتجعوا وسائل تمكنهم من تصوير ما في نفوسهم من حاجة إلى المطلق أوما في أرواحهم من توق إلى تجاوز الظاهر الزائف حتى تقف على الجواهر الدائمة، ولعله ليس غريبا أيضا أن يدخلوا بالشعر إلى مناطق ما ألف الدخول إليها إلاّ قليلا، وإن كانت مجالا له من قبل، ونعني أن يدخلوا به مجال ما كانوا يرونه كفيلا بأن يلغي ما يبدو في ظاهر الأمور من تناقض بين مختلف الكائنات، وما يفضي إلى الوقوف على تناغمها وانسجامها في إطار وحدة الكون ووحدة حقيقته، ونعني مجال الأساطير وما يتصل بها، وهو مجال يتيح للشاعر أن يتجاوز الظواهر إلى تأويلها والوقوف على قانونها، وهو قانون الكون أجمع، كما أنه مجال يتيح للشاعر أن يقيم علاقة تماثل أوتماه بين وجوده ووجود الكائنات من حوله على ما سنفصل القول فيه، وقد اتخذ شعراء الرابطة القلمية – مثلهم في ذلك مثل جلّ الرومنطيقيين– طريقا قد ألمعنا إليها في ثنايا بحثنا، وأشرنا إلى أنها على صلة وثيقة بالمنظومة الفكرية العامة التي كانت سند رؤيتهم.

---

3) نشير بحديثنا هذا إلى ما كتبه :
C. PERELMAN et L. OLBRECHTS-TYTECA, Traité de l'argumentation, Paris, PUF, 1958; voir surtout: Vol. I, chap. III, Présentation des données et forme du discours, (paragraphe 40: Forme du discours et communication avec l'auditoire) p.p.222-223.

الفصل الأوّل

الشعر والأسطورة

أشرنا، في أكثر من موضع من دراستنا، إلى أن شعراء الرابطة القلميّة قد سلكوا مسلك الرومنطيقيين عموما في الالحاح على قصور العقل عن ادراك حقيقة الوجود في جوهرها، لقصور آلته، وعلى عجزه عن الاحاطة بما في الوجود من معنى لا يتأتى الالمام به لمن ظل يعتقد أن وضوح الرؤية واكتمال صفاء الوعي مرتبطان بالعقل ونشاطه، ذلك أنه ينتج عن هذا المنهج في المعرفة نبذُ كل ما قد يبدو عائقا يحول دون معرفة الذات عبر مسلك العقل، واستبعاد كل ما لا يمكن تنميطه ونمذجته من مشاعر وأحاسيس ورؤى ومعتقدات وأحلام، وهي جميعا ممّا يختلف من شخص إلى آخر، أوممما يميّز كل فرد من الناس من سائر البشر، كما أنها ممّا يصعب تعليله وتبريره والبرهنة عليه واخضاعه لمختلف العمليات الفكريّة من قياس واستدلال ومثلهما، ولا يخفى أن الهدف البعيد من كلّ هذا إنما هو العمل على ترويض الوعي وتشذيبه من كل ما يمتنع عن التفسير ولا يأتي عليه التحليل ولا يحيط به التعليل وتخليصه من كل ما يحول دونه ودون أن يكون "وعيا عاقلا" -مركز وجود الانسان ومرجع الحقيقة فيه، وهو هدف قد سعت النظرة التقليديّة جاهدة إلى تركيزه حتى يكون الوعي مرقب الحقائق والقيم ومستودعها، فما من حقيقة إلا ما يقرّ هو وما من قيمة إلاّ ما يرضى، وإن أدى به الأمر أحيانا إلى اعادة النظر في بعض ما قبله وسلّم به، نتيجة اتساع دائرة معارفه بسبب ما يطرأ من تطوّر لا يفتر ولا يني.

أشرنا إلى هذا كله وأشرنا أيضا إلى أن الرؤية الرومنطيقيّة قد عملت على بيان بطلان ذلك النهج وتهافت تلك النظرة إلى الانسان والكون، بسبب ما يسمها من نقص وقصور وما يعروها من تقلب يؤدي بالانسان إلى أن يتراجع كل يوم عمّا حسبه بالأمس يقينا وما اعتقده حقّا لا يشوبه باطل، وقد صدع ميخائيل نعيمة بهذا في غير عوج ولا التواء حين أبدى رأيه في العلم. وهو

نتاج الرؤية العقليّة الأمثلُ، فقال : "ولكن العلم الذي تسير هذه المدنيّة على هديه يبدو لي في حاجة، هو نفسه إلى هادٍ، فهو قاصر عن بلوغ ذلك "الشئ الكبير البعيد المبهم" الذي أفتش عنه، لانه يلقي جلّ اتكاله على الحواس، والحواس خادعة أبدًا ومخدوعة، لأنها، وهي غير مستقرّة، تتناول أشياء لا تستقرّ على حال، فلا النظر في هذه اللحظة هو عينه في اللحظة التي سبقتها، ولا المنظور إليه في هذه الدقيقة هو عينه في دقيقة تليها، بل إن النظر والناظر والمنظور إليه في تغيّر مستمرّ، لأنهم في حركة لا تنقطع ولا رفة جفن، وإذ ذاك فالمحرّك هو المهمّ، وذلك لا يدرك بالحواس ولا بأدق ما استنبطه العلم من وسائل وأدوات، ويدرك بقوى فوق الحسّ، وهي قوى يمدّنا بها المحرّك نفسه، فما علينا إلاّ أن نبحث عنها في نفوسنا، وفي مناطق أعمق من مناطق الحواس الخارجيّة [4].

تلك المناطق البعيدة هي مطلب الرؤية الرومنطيقية ومنتهى غايتها، حتى لا يظل الانسان عبد المَلاَذِ الذي اصطنعه ووهم أنه يمدّه بجوهر الحقيقة ويضفي على وجوده معنى معقولا وحتى يستطيع أن يدرك أن ما كشفته المعرفة العقلية ليس إلاّ غيضا من فيض واقع متشعب المسالك معقّد الحقائق، وأن الوعي الذي يقتصر على ما يمدّه به العقل والحواس ليس إلاّ سراجا خابيا في دياجير ليل مدلهمّ وأنّى لذلك السراج أن ينير تلك العتمة.

فلا عجب من أن نرى الرومنطيقيين يلحون على البون البائن الذي يفصل بين اتساع الواقع وترامي أطرافه وتعقد مجاله وتشعب دروبه من جهة وانحسار ما يتأتي للعقل أن يفقهه منه من جهة ثانية، في الفسحة المحدودة من الزمن، الممتدة بين انبثاق الوعي في الانسان واندثاره بالموت، خاصة إذا علمنا أن ما يربو عن ثلث تلك الفسحة يذهب به النوم، ولا عجب كذلك من أن نراهم – نتيجة هذا– يسعون إلى ردّ الاعتبار لما يتصل باللاوعي، بل وإلى النظر إليه على أن له من المنزلة ما ليس للوعي منها وأن له من الأهميّة ما يفوق أهميّة الوعي.

---

4) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 197.

تسلمنا هذه الملاحظات الأولى إلى نتيجة تبدو لنا طبيعية : إن إعادة النظر في قضية الوعي بعد الوقوف على حقيقته وعلى قصوره دون ادراك معنى الوجود، تؤدي إلى التساؤل عن منزلة الانسان من الكون، وعن معنى حياته وموته، غير أن إعادة النظر في ذلك كله تنطلق من الوعي ذاته وقد عاد يتساءل عن حقيقته وحدوده وعن مختلف مظاهره ووجوده، فاذا به يتقلب بين أصناف من التقدير وضروب من النظر، تختلف فيها "الحقائق" وتتلوّن فيها اللغة وتتنوّع، فليست لغة التحليل النفسي مثلا بشيء في مجال التشريح العصبي ولا النتائج التي يفضي إليها هذا بمطابقة للنتائج التي يتوصل إليها ذاك، وإن كانا في الأصل يسعيان إلى هدف واحد هو معرفة الانسان معرفة أدق، وإذا بنا بازاء حقائق مجزأة مبتسرة ليس بوسعها أن ترشدنا إلى ما يقوم عليه الانسان من وحدة وإن تعدّدت أبعاده، لا ولا أن تهدينا إلى استكناه سر تلك الأصقاع الشاسعة المتداخلة التي تسهم في تحديد الوعي دون أن تخضع لمنطق ولا أن تُردَّ إلى قوانين تضبطها ضبطا. ولعل هذا كله من الأسباب التي جعلت الرومنطيقيين يلحّون على وجوب أن يتخطى الانسانحدود المعرفة القائمة على أساس علمي عقلي منطقي، وأن يذهب بعيدا في طلب اللامحدود، وأن يغامر في نشدان معنى الوجود لا في الواقع البادي للعيان بل في أغوار نفسه هو، وقد كان ميخائيل نعيمة من الداعين إلى هذه السبيل (كما كان صحبه من جماعة الرابطة القلمية أيضا). حينما كتب : "ففي نفسي، لا في غيرها، المفتاح إلى كل ما تشتاقه نفسي، إنها العين السحرية التي تستطيع أن تنفذ من خلال أكسية الأشياء إلى ما وراءها، فترى النجوم خلف الغيوم، والمروج تحت الثلوج، والداء في الدواء، وترى في اللحد مهد الحياة [5] ولما كان الأمر كذلك، كان من الطبيعي أن نرى الرومنطيقيّ يعود إلى نفسه ليجد فيها ما يسعفه بادراك المعنى في كليّته وشموله وإن تعددت مظاهره وتنوعت مكوّناته، ولعله لا مسعف له عندئذ سوى الاستعاضة عن النظر في المعنى نظرا ينطلق من الواقع ويعود إليه ويظل في حدود ما تسمح به أدوات النظر العقلي ووسائله وطرائقه، بنظر

5) المصدر السابق، ص. 205.

يتخذ تارة أجنحة الخيال مطية لمعانقة صميم الحياة ويتخذ الحلم تارة يتخطى به حدود ما ضرب حوله من أسيجة تحول دونه ودون إدراك فائض المعنى في الوجود ويلجأ إلى الرؤيا تارة أخرى لتخلّصه من واقع تضيق به روحه ويغوص في الأسطوري تارة أخرى كذلك عساه يقع في قاعه على ما به يتجاوز ما لمسه في واقعه من مظاهر متناقضة بغية أن يدرك ما في الكون من وحدة.

بل انه يمكننا أن نذهب إلى ما ذهب إليه قوسدورف (Gusdorf) من "أن استحالة تفسير الكون ومنزلة الانسان منه تفسيرا تامّا ينهض على أسس وضعيّة علمية، يثير فراغا معرفيا، سرعان ما يعمره النشاط الأسطوري" [(6)] كما تعمره مختلف ضروب نشاط الانسان غير المعقلنة من حلم وخيال ورؤيا، ذلك أن الانسان قادر بواسطة النشاط الأسطوري، وبواسطة الخيال والرؤيا والحلم أيضا، على أن يوسّع من مجال تحربته، ومن مدى معرفته، حتى يصل فيدرك ما لم ينفتح لميادين المعرفة العلميّة من المجالات ويكتشف معابر لم يستطع العلماء دخولها والايغال فيها، وهي معابر تأخذه إلى برازخ يقف فيها على معنى الوجود وحقيقته وأصله ومآله، ويتوصل عبرها إلى توسيع أفق المعرفة حينا، وإلى أن يعوّض بها ما قصر دونه الجهد فتابى عن الفهم والادراك من جهة ثانية، ولعلّ بيار ألبوي (Pierre ALBOUY) قصد هذا حينما كتب" : كأنما الأسطورة شكل من أشكال التفكير يمكّن من ادراك واقع لم تحط به المعرفة أويتأبى هو عنها، واقع يفتن المرء أويثير الرهبة فيه أوإن شئت قلت هو واقع لا يمكن البوح بسرّه، فكأنما الاسطورة تضطلع بدور تعويضي يماثل دور الحلم، بما يتيح للفكر من الانطلاق خارج حدود العقل، أوبما يستعيض به عن الواقع المضني من صورة تجعله يبعث في النفس حماسا وانشراحا" [(7)].

G. Gusdorf, l'homme romantique , op. cit. p.178 (6

Pierre ALABOUY, Mythoraphies, Paris, José Corti, 1976, p.269. (7

غير أنه لا بد أن نشير إلى أن النظر في الواقع والسعي إلى فهمه وإدراك أسراره عن طريق الحلم والخيال أوعن طريق الأساطير [8] ليس يعني البتة أننا نعتمد أسسا تبعد بنا عن المعقول وتدخل بنا متاهات غامضة ينعدم فيها الحدّ الأدنى من الصواب، بل إن النظر في الوجود والسعي إلى فهم نواميسه والى تنزيل الانسان من الكون المنزلة التي هو بها حقيق، أمور يعود أصلها إلى عهود بعيدة في الزمن على ما بينه الفيلسوف الألماني ارنست كاسيرر (1874-1945) Ernst Cassirer.

فقد تحدث أفلاطون عن الأسطورة والعالم الأسطوري، ولكن حديثه عن ذلك كان بغاية أن يقارن عالم الأساطير، وهو عنده مجموع متجانس، بمجموع المعرفة المحض، ونستخلص من ذلك أن أفلاطون كان يرى في الأسطورة شكلا من أشكال المعرفة ودرجة من درجاتها، إذ هي عنده لا تخلو من محتوى مفهومي لأنها اللغة الوحيدة القادرة على التعبير عن عالم الصيرورة، ولذلك فانه كان يقدّر أن "كل ما هو ليس كائنا البتة أوما هو في صيرورة مستمرّة أوما لا يظل دومًا محددا على صورة واحدة متماثلة -شأن نتاج المعرفة الرياضية والمنطقية- لا يمكن التعبير عنه إلاّ عن طريق الأسطورة، فاذا هي تعلو وتتسامى عن كل دلالة مادية بحت، إذ هي تغدو تعبيرا عن وظيفة دقيقة ضرورية لفهم الكون وادراك معناه" [9].

ويمضي كاسيرر متابعا تطوّر مواقف الفلاسفة من الاسطورة والدور الذي أناطوه بها في تفسير الكون، ولكن المقام يضيق عن تفاصيل ذلك المقال، ولذلك نكتفي منه ببعض الاشارات التي أكد فيها أن الفلسفة الحديثة قد غيّرت مفهوم الأسطورة وحولته عن البعد الموضوعي إلى بعد ذاتي أضحت الأسطورة

---

8) لا نفرد فقرة لتعريف الأسطورة، وقد كفانا ذلك ما جاء في بحث محمد عجينة الذي بعنوان "أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها" (بحث دكتوراه دولة، 1992)" وقد طبع بعد ذلك تحت عنوان : "موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها (جزءان)، بيروت، دار الفارابي، تونس، العربية محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، 1994، انظر الصفحات : 40 – 76 من الجزء الأول.

9) Ernst CASSIRER, La philosophie des formes symboliques, V.2, La pensée mythique, Traduit de l'allemand par Jean LACOSTE, Paris, les éditions de minuit, 1972, p.17.

فيه قضية فلسفية من حيث هي تعبير عن توجه فكري نحو الأصول، وطريقة من بين طرق عديدة يتمكن الوعي بواسطتها من تنظيم العالم، فان رام إقامة نظام فكري شامل، اتجه به التفكير حتما إلى الأسطورة، بل لعل من أطرف ما نجده لدى كاسيرر في هذا الباب قوله : "وقد كان الفيلسوف فيكو (1744-1668) G.VICO مؤسس فلسفة حديثة في النظر إلى الأسطورة، كما كان مؤسس فلسفة حديثة في اللغة، وكان يرى أن المفهوم المنشئ وحدة الفكر هو ثالوث اللغة والفن والأسطورة، غير أن فكرة فيكو هذه لم تتمّ صياغتها بوضوح ضمن منظومة متكاملة إلاّ حينما وضعت الفلسفة الرومنطيقية أسس علم يكون موضوعه الفكر، ولذلك نرى شلينغ SCHELLING (1775-1854) يسير على خطى هولدرلن Hölderlin (1770-1843) فيذهب إلى المطالبة باقامة مصالحة بين "توحيد العقل" و"شرك الخيال" [10].

ولعل كاسيرر، بالتفاته إلى الرومنطيقيين وما كانوا يولونه من الأهمية للأسطورة من حيث أنها تمثل محاولات الانسان الأولى لفهم العالم من حوله، قد كان من أولئك الذين يرجحون أن الأسطورة قد كانت "أقدم شهادة وأعمها على الخيال الفني، وربما وجدنا فيها وحدة الفكر الأولى التي ليست جميع أشكالها المخصوصة سوى أجزاء منها وتجليات منفصلة" [11]، وهي في ذلك شبيهة بالطبيعة، وقانونها الداخلي مماثل تمام المماثلة للقانون الذي يسود الطبيعة "إذ لما كان ينبغي فهم الكون وتأويله انطلاقا من الفكر وانطلاقا من الذاتية دون سواها، كانت نتيجة ذلك عكس ما يبدو في الظاهر، وكانت ذاتية العنصر الاسطوري ذات دلالة كونية"، وكأن الفيلسوف الالماني خشي أن تلتبس بعض معاني حديثه ببعض في ذهن قارئه، فأضاف شارحا مبيّنا : "ولسنا نقصد بذلك أن تكون الأساطير قد نشأت بتأثير الطبيعة، وهو تأثير لا يطول باطن الانسان ولكننا نقول إن المسار الأسطوري قد تم تحت تأثير القوانين ذاتها ومرّ بالمراحل عينها التي مرّ بها مسار الطبيعة، ومن ثم فليس للمسار الأسطوري

---

10) المرجع السابق، ص. 18.

11) المرجع السابق، ص. 40.

دلالة دينيّة فحسب بل إن له دلالة عامة لأنه ليس سوى تكرار للمسار العام، وهذا هو ما يجعل الحقيقة، وهي حقيقة الاساطير في هذا المسار حقيقة لا تُقصي شيئا ولا تلغيه، فهي حقيقة كونية" [12].

فالحقائق الأسطورية، وهي حقائق لا يمكن تبريرها تبريرا منطقيا عقليا، تقدّم للانسان معرفة شاملة، شمول الانسان نفسه، في حين أن نظم المعرفة الشائعة تقتضي ضروبا كثيرة من الضغوط ومن أنواع القسر تسلطها على العقل، فاذا بها تحدّ من سلطان تلك المعرفة ومن مداها، أما الأسطورة فتمنح معرفة لا ابتسار فيها، هي المعرفة الوحيدة الكفيلة بتوضيح معنى المصير الانساني ومساره، فلئن كانت العلوم تحدّد المجالات الضيقة التي تحتلها المعرفة الموضوعيّة وتعرض عما سوى ذلك، فان النظر الأسطوري لا يحتمل الفراغ، ولذلك نراه يحتل المجالات الفارغة جميعا، متخذا الكائن البشري في شموله وكليته وسيلة للمعرفة وموضوعا لها وغاية، ومن ثمّ فان الأسطورة هي المطية التي بها يتوصل الانسان إلى الغاء الحدود بين الطبيعي وما هو وراء الطبيعة وبين الممكن والمستحيل وبين العقل والعاطفة وبين الحلم والواقع، بل إنه يمكننا أن نقول مع ميرسيا إلياد "ان وظيفة الأسطورة لهي إضفاء دلالة ما على العالم والوجود، فبفضل الأسطورة يمكن إدراك العالم بصفته نظاما كونيا قابلا للفهم والادراك" [13].

ولعلنا لم نكن لنعرض لهذه القضية بمثل ما عرضنا لها به من التبسط لو لم نجد عددًا من جلّة الفلاسفة والدارسين يتوقفون عندها طويلا ويولونها من الاهمية ما يشي بمنزلة الوعي الأسطوري في فهم الكون وادراك نواميسه، وأوليته وأولويته في ذلك، فهذا الفيلسوف الألماني ارنست كاسيرر يخصّص صفحات للردّ على الفكر الوضعي ممثلا في أوغست كونت A.COMTE(1798-1857)، في ترتيبه مراحل المعرفة ترتيبا تفاضليا، يجعل

---

12) المرجع ذاته، ص. 24.

13) نقلا عن محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج.1، ص.ص. 58 - 59.

المرحلة السحرية أدنى تلك المراحل، وهي مرحلة – في تصوّره – يحوّل فيها الانسان رغباته وكيفيات تمثله الكون إلى آلهة وشياطين، أما المرتبة الثانية فهي للمرحلة الدينيّة الماورائية وهي مرحلة يرتقي فيها الانسان إلى مرتبة التجريد فاذا أدرك الانسان المرحلة الثالثة وهي المرحلة العلمية كان في المرتبة العليا، مرتبة التمييز بين الظاهر والباطن، والوقوف عند ما توفره له تجاربه الباطنية والظاهرة، من نتائج، وقد كان رد كاسيرر على هذا التصور قائما على تفنيد ما ينجرّ عنه فيه من إلغاء كل مرحلة للمرحلة السابقة لها، حتى تغدو المرحلتان الأولى والثانية دونما معنى ولا مبرّر، ويعلّق كاسيرر على هذا قائلا : "إن شكل المراتب الثلاث الذي يسميه كونت "قانون المراحل الثلاث" لا يمكننا البتة من أن نفهم مسار الوعي الاسطوري والديني فهما محايثا حقا، إذ أننا إذا التزمنا ذلك التصوّر، لم نستطيع إدراك جوهر الفكر الاسطوري والديني، وحركيته الداخلية" [(14)].

وقد عاد جلبار دوران (G.DURAND) إلى هذه القضيّة نفسها، وأشار إلى تهافت كونت والفكر الوضعي عموما عند تناولها، لما نتج عن ذلك من الحط من شأن الأسطورة حتى غدت تفسيرا وقتيا للكون ونواميسه اذ هو تفسير يمثل مرحلة قبل المرحلة العلمية الوضعية، وبين دوران أهمية الاسطورة في فهم الوجود وإدراك أسراره، وفي تنزيل الانسان من ذلك كله المنزلة التي هو بها حقيق، إذ الأسطورة " تستخدم منطقا يخرج جزئيا عن المبادئ المتعارفة التقليدية في المنطق (...) وتبدو خطابا (...) يتكون فيه – بعيدا عن مبدا الاقصاء – التوتر الضدّي الأساسي اللاّزم لانشاء المعنى وتطوّره " [(15)].

أمّا جورج قوسدورف، فقدبنى جانبا كبيرا من حديثه عن "الانسان الرومنطيقي" على بيان أن الفكر الرومنطيقي فكر يعترض اعتراضا جوهريّا

---

14) E. CASSIER, La philosophie des formes symboliques, op, cit. p.p. 276 – 277. وانظر كامل الفصل الذي خصصه للحديث عن : "جدلية الوعي الأسطوري" ص.ص. 275 – 305 من كتابه ذاك.

15) Gilbert DURAND, Figures mythiques et visage de l'œuvre, Paris, DUNOD, 1992, p.p. 29 – 30.

على الفكر الوضعي، ذلك أن "العلماء الوضعيين يسعون إلى ضرب من الانفصال والانعزال، وإلى إنشاء رحاب فكرية مستقل بعضها عن بعض (...) فينتج عن ذلك تشتت في المعارف وتجزئة، ينجرّ عنهما –بفعل الحرص على الدقة والصرامة – القضاء على معنى الحقيقة الواحدة" [16] ويعزو قوسدورف هذه الرغبة لدى العلماء الوضعيين إلى أنهم ذهبوا إلى الاعتقاد بأن العلم قادر على أن يفرض شروطه على الواقع، فاذا بالعالم يواجه الواقع فيعمل على صبه في عدد من المعادلات بغية أن يغيّره على هواه، وقد فاته أن البون شاسع بين وجود الانسان المادي في الكون ووجوده الفكري الروحي فيه، وأن حقيقة الوجود لا يمكن حصرها في عدد من المعطيات يمكن ردها إلى نظرية ما، ومن ثم فإن "الفلسفة العقلانية مع ديكارت (DESCARTES (1596-1650)) والوضعية مع أوغست كونت التي حكمت على المخيلة واعتبرتها سيدة الخطإ والضلال (la folle du logis) هي نفسها التي أنكرت الأسطورة معتبرة إياها خيالات وأوهاما باطلة تعود إلى طور سذاجة البشرية انطلاقا من أسطورة أخرى هي "العلموية" أوأسطورة العلم والتقدم اللانهائي" [17] ولعلنا لا نخشى المجازفة إن نحن أكدنا أن الرؤية الوضعية قاصرة دون الاحاطة بمعنى الوجود في كليته، لاعتمادها التجزيئية من جهة ولاعتمادها عددا من الضوابط والقوانين المعقلنة التي تحجب – حتما – ما ليس معقلنا من القوى والملكات في الكون والانسان من جهة ثانية فاذا هي رؤية لا يمكنها أن تتبيّن أن الانسان يحيا في الكون بكيانه كله، وأن القوى الكامنة فيه والملكات لديه –ما كان منها معقلنا وما لم يكن كذلك – تسهم جميعا في توسيع أفق الوعي عنده في كل لحظة من لحظات حياته، وهو أفق أرحب ممّا يضبطه مجال العلوم الوضعية، ومن ثم كان الوعي الرومنطيقي وعيا "رافضا للتحديدات الآلية التي تقصر الفهم والادراك على حدود ضيقة" [18]، ومن ثم أيضا، كان الوعي الرومنطيقي سعيا

---

16) G. GUSDORF, L'homme romantuque, op. cit. p. 175.

17) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج. 1، ص. 61.

18) G. GUSDORF, L'homme romantuque, op. cit. p. 179.

إلى استعادة الوعي بما في الكون من تناغم يَعِدُ بانبعاث حياة أفضل ترجع فيها للانسان منزلته المفقودة.

فلئن وصل الفكر الوضعي بمعتنقيه إلى أن ينزعوا عن الأسطورة صفتها الأسطوريّة، وذلك من خلال افقادها قيمتها المتصلة برواية أصل الكون ومنشئه وبداياته ومساره أي وظيفتها فيتفسير العالم ونشأته، فانها ظلت الخطاب الوحيد القادر على تقديم أجوبة تختلف عن الاجوبة العلمية، فيما يتعلق بالقضايا الكبرى التي تعترض الانسان ولم يجد العلم الوضعي إلى الإجابة عنها سبيلا، مثل قضية الوجود والكينونة وقضية الخير والشر وقضية الموت والمآل إلى غير ذلك، مما يؤكد أن "إعادة الاعتبار للأسطورة -خاصة على أيدي الرومنطيقيين- إنما هو حجة ساطعة على أن تصوّر العالم المادي والمعنوي تصوّرا فيزيائيا رياضيا لا بد أن يترك المجال لشكل آخر من أشكال الحقيقة" [19] ولعلّ هذا هو ما يفتح السبيل للأسطوري وما يتصل به، لنتدارك ما لم يتأت للفكر الوضعي تجاوزه وحله ممّا يبدو من مظاهر التناقض في الكون.

فليس غريبا، بعد هذا كله، أن نرى الرومنطيقيين يصرفون بعض جهدهم "إلى إحياء الأساطير وعالمها وإلى جعلها تستعيد سلطانها بعد أن فشل النظر العقلي - في تقديرهم- في تنزيل الانسان منزلته الحق من الكون، وقد كان جهدهم في ذلك مدفوعا برغبتهم في استكشاف أغوار النفس الانسانيّة ومعرفة ما احتجب منها أوطمسته فيها عصور طويلة اتخذ الانسان فيها عقله دليلا ورائدا" [20]. وليس غريبا كذلك أن نراهم يجنحون إلى الولع بالاساطير والخرافات والحكايات العجيبة والحكايات المثلية أيضا، لما لها من طريقة في الخطاب تميل إلى الكناية والتلميح من جهة، ولما لها من قدرة على تسمية الاشياء بغير أسمائها وعلى العزوف عن الخطاب المباشر إلى ضرب من الاشارة، والتعريض أوالرمز من جهة أخرى، بما يجعل وظيفتها تقوم - في

---

19) المرجع السابق، ص. 144.

20) Amor BEN ALI, Mythes et Antimythes dans l'oeuvre de Guillaume Apollinaire, (Thèse de 3ème cycle ronéotypée), Université de Tunis; Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1983, p.23.

جملة ما تقوم عليه- على إدماج الشخص ضمن دلالة الكون الجامعة ومعناه الشامل، وحتى يبدو للعيان ذلك التراشح المنشود بين الانسان والوجود في مظاهره جميعا وتجلياته كلها دون استثناء، إذ ما هو إلاّ واحد منها، يشده إليها الانسجام والتناغم لا التنافر والنشاز، ومن ثم نستطيع الحديث عن الوظيفة الادماجية التي تضطلع بها الأسطورة، وقد ذكر ڤوسدورف أن "الأسطورة تظلّ مساوقة للوجود الانساني، وأنها في جوهرها فكرة لم تتخلّ تماما عن ملابسة الأشياء ملابسة ماديّة (...) وأنها متصلة دوما بسياق وجودي (...) [ولذلك] تبدو الوظيفة التي يضطلع بها الوعي الأسطوري وظيفة إدماج الانسان في الكون، بما يضفيه ذلك الوعي على الواقع من معنى ذي بعد إنساني (...) إذ أنه يوجه عمل الانسان وفعله وفق أفق محدّد تحديدًا"[21]، ولعلّ هذا الرأي يتيح لنا أن نذهب إلى أن الأسطورة في سياق وظيفتها الادماجية، تفتح الباب على كل ما يلغي ذلك التناقض الظاهر، وتكون بذلك مماثلة للحلم والخيال وباعثة في النفس دنيا الطفولة والرؤى.

فاذا كانت الأسطورة تعيد إلى الذهن روح الطفولة وتلغي ما بين الحلم والواقع من تقابل تبيّنا أهميتها في المنظومة الفكريّة الرومنطيقية ووقفنا على أهميتها في تحقيق ما يصبو إليه الرومنطيقيون من بيان وحدة الكون ووحدة الحقيقة وإن تجلّت في مظاهر متعدّدة متباينة، وهي وحدة تظل - في نظرهم -

---

21) G.Gusdorf, Mythe et métaphysique, Paris, Flammarion, 1984, pp.66-70.
وقد أشار المؤلف - دعما لرأيه هذا - إلى أن ساكن أقيانوسيا ينظر إلى الكون والحياة عبر الأسطورة، فالأسطورة والكون ليسا إلا شيئا واحدا ولا يمكن البتة فصل أحدهما عن الآخر، إذ أن مدار القضية بعيد عن أن يكون موقفا تأمليّا، فالأسطورة شكل من أشكال تمثل الكون كما أنها نمط من أنماط العيش، أيضا، وهذا الرأي يقيم علاقة متينة واضحة بين "الأسطورة" و "الواقع" فينتفي حينئذ التناقض أو التقابل بين الواقع والأسطورة، وإلى مثل هذا الرأي ذهب عبد الله صولة عند حديثه عن الأسطورة، وقد قال : هي ليست شيئا غير الواقع، بل هي الواقع كلّه، ففي الأسطورة لا يوجد فضاء آخر يسلبها كيانها باعتبارها أسطورة (...) والحق أن عقلية التقني Tekhnê لدينا اليوم هي التي تسم الأسطورة بالأسطورة، مقابلين بينها وبين الواقع" انظر : عبد الله صولة، شعرية الكلمات وشعرية الأشياء في ديوان أغاني الحياة [لأبي القاسم الشابي] من خلال صلوات في هيكل الحب، ضمن دراسات في الشعرية، الشابي نموذجا، إعداد : مجموعة من الأساتذة، تونس، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات (بيت الحكمة) 1988، ص. 360.

قائمة في ذهن الطفل، ذلك أن الطفل غريب – من الناحية الذهنية – عن المنطق الذي رسخه العقل والنظر إلى الكون على أساس ما اعتبره حقائق، في أذهان الراشدين، والطفل غريب أيضا عن العلوم، لم يتشبع بعد بالفيزياء والهندسة الاقليدية وغيرها مما استعبد الراشدين ولذلك نراه يقبل في غير إنكار ولا تكلف ولا تعجب ولا استنكاف مختلف ضروب الخروج من الواقعي إلى اللاواقعي وألوان التحول من الحلم إلى الحقيقة والانتقال بين صنوف الخيال دون أن يجد بين تلك المظاهر جميعا تقابلا أو تناقضا.

ولعلنا لا نغلو في القول إن ذهبنا إلى أن للأسطورة –من هذا المنظور– منزلة لا يجوز لمن تصدى لدراسة الرومنطيقية وأدب الرومنطيقيين أن يتغافل عنها، وقد تبيّن أنها عظيمة الأثر في مساعدة الانسان على تجاوز ما يفرضه العقل من أشكال جاهزة وأنماط لا تفي بادراك سر "القوة السرمديّة الشاملة" ولا بادراك ناموس الطبيعة ووحدتها ووحدة حقيقتها، ومن ثم فان دور الأساطير عظيم في تجديد النظر إلى الكون وفي العمل على إقامة قيم جديدة تعيد للانسانمنزلته، كما أن دورها عظيم كذلك في ما تقدمه من الحلول لمعضلات أقضت مضجع الانسان لبقائه في حدود ما توصل إليه النظر القائم على الحواس والعقل وقد ألحّ عدد من الدارسين والفلاسفة على ما للاسطورة من وظيفة في تحقيق الاحساس بوحدة الكون ووحدة الحقيقة وهي وحدة لا يمكن بلوغ الاحساس بها والاقتناع بقيام الوجود عليها إذا اعتمدنا العقل ومنطقه وما وصل إليه من نتائج فقد ذكر كاسيرر ان "الاسطورة تمثل رأيا أورؤية مخصوصة من زاوية مخصوصة توحّد الوعي وإن لم تكن حدودها حدود مجال واحد معيّن من جملة المجالات والطرائق، وإن كانت تداخل الكيان كله وتشمله، ثم إنها كذلك وإن اتخذت القوى الروحية المختلفة أدوات لها فهي رأي أورؤية مخصوصة تبدو من خلالهـــا الطبيعة والروح والكيان الظاهر والكيان الباطن في شكل جديد "[22].

E. CASSIRER, La philosophie des formes symboliques, op. cit. p. 37. (22

غير أنه علينا أن نحترز بعض الاحتراز من التعميم ومن تحميل الاسطورة ما لا طاقة لها بحمله، فلئن كانت الاسطورة تساعدنا على تصور علاقة الانسان بالكون على أساس يختلف عمّا أقرّه العقل ونادى به، فليس معنى ذلك أن علينا أن نتنكب سبيل العقل تنكبا، وأن نعرض عنه اعراضا، حتى يغدو الأمر قريبا من الخطرفة فما الاسطورة سوى عامل آخر يسند الخيال والحلم والرؤيا، فيتيح للانسان ألاّ يقف عند حدود ما تصل إليه الحواس وما يحلله العقل ويفسره ويعلّله، أي إن هذه العوامل جميعا تتضافر لتجعل الانسان قادرًا على تجاوز الهالة المحدودة التي يبعثها العقل في ظلمة الوجود الشاسعة، فتنير له الدرب فيها حتى يتسع أفق معرفته الكون وادراكه نواميسه فيستعيد منه بذلك منزلته ويتحقق له به –من جديد – ما انخرم من توازن، ولسنا، لذلك، نختلف مع محمد عجينة حينما تساءل" : أوَلاَ تكون الأساطير، بوجه من الوجوه بحثا عن إعادة ضرب من الانسجام والتوازن والتناغم بين الانسان والكون، يبدو بالنسبة إلى انسان العصور الحديثة شبه مفقود؟ ذلك ما عبر عنه (...) نيتشه(Nietzsche 1844-1900) من خلال اتخاذه الخطاب الأسطوري مقام الخطاب العقلي واضعا كلامه على لسان زرادشت الحكيم، أوبمحاولة احياء الأسطورة في وقت جرّد فيه الانسان من أساطيره، وكأنه بتغليبه العقل على الأسطورة قد سُلب بعدا من أبعاده [23]، وهو بعد مهم جدّا، إذ أن فقدان الانسان لذلك البعد قد جعل رغائبه ومطامحه طافية على سطح الوجود لا تغوص إلى أعماقه ولا تكتشف نبضات إيقاع الكون فتظل بعيدة عن إدراك جوهر الوجود وحقيقته، وتظل معرفته بعيدة عن أن تشمل الطبيعة بكاملها إذ تقصر العلوم المختلفة دوائر اهتمامها على مجالات محدودة تستطيع المعرفة الموضوعيّة أن تُلمّ بها، ولكنها تعرض عن سائر المجالات، وإذا بمعرفة الانسان جزئية محدودة لا يمكنها أن تحيط بجوانب الانسان المختلفة، ما ظهر منها وما خفي، ولا يسعها أن تقف على حقيقة علاقته بمختلف الكائنات في الوجود، ولا يتسنى لها أن تنفذ إلى "فائض المعنى"، ولذلك فانه ليس من سبيل إلى ذلك كله إلاّ في

---

23) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج. 1، ص. 34.

اعتماد منهج يتجاوز ظاهر الأمور إلى باطنها، ويتجاوز ما تصل إليه الحواس إلى ما لا يقع عليه الحس، في ضرب من الحركة المترددة الدائبة بين ما كان وما هو كائن وما يطمح إلى أن يكون، إذ "الانسان وحده هو الكائن الذي لا يقنع بما هو موجود أوبما هو واقعي محض أوعقلاني محض، فينشئ الرموز والأنظمة الرمزية اعرابا منه عن توقه إلى آفاق أخرى غير التي يقع عليها منه الحس والادراك، وعن نزوعه إلى أن يصنع عالما معبّرا عنه إلاّ أنه لا يستوي وإياه فاذا هو يطمح إلى تجاوزه باستمرار" [24].

ولعله من العسير أن نتصوّر – في هذا السياق – سعيا إلى التجاوز مع بقاءٍ في حدود ما يفرضهُ الواقع من أسيجة صنعها العقل والنظر المبني على الحواس وقد أدرك الرومنطيقيون ذلك حينما أقرّوا بأن المعرفة القائمة على أسس عقليّة معرفة تظل محدودة لا تكفي الانسان ولا تتيح له الاحاطة بمختلف أوجه الواقع ولا بمختلف مظاهر الكون، فانطلقوا يبحرون في المجهول يرودون سبله ويتخطون الحدود المعروفة عدّتهم في ذلك تردد دائم بين الواقع والخيال حينا ونوسان لا ينقطع بين الظاهر والباطن، حينا آخر، فاذا كل ما يتصل بالباطن من لا وعي وحلم ورؤيا وخيال يغدو ذا أهمية بالغة، إذ هو السبيل إلى إدراك معنى الوجود الحق، والوقوف على جوهر الكون ونواميسه، ولعل الانتقال من الواقع إلى الحلم أومن الحقيقة إلى الخيال هو ما يجعل الأسطورة ذات وظيفة مساعدة على سبر أغوار الوجود وتفسيره، كما هي مساعدة على كشف العلاقة بين الانسان والكون من حوله، وقد نبّه كاسيرر إلى "ان بعض المفاهيم الأسطورية الأساسية لا يمكن أن تفهم في بنيتها المخصوصة إلاّ إذا ذكرنا دوما أن الأمر، بالنسبة إلى الفكر والتجربة الاسطورية، قائم على تصوّر تردد دائم بين عالم الحلم وعالم الحقيقة الموضوعية، ومن ثم، فان التجارب التي تتمّ في نطاق الحلم لا تقل شأنا ولا قيمة ولا دلالة عن الحقيقة، من تلك التي تتمّ في حال اليقظة، وذلك حتى إذا بقينا في حدود الموقف الذي يتخذه الانسان بالنسبة إلى الواقع، فحياة العديد من "الشعوب البدائية" ونشاطها بكامله

24) المرجع ذاته، ص. 6.

محددان في أدق التفاصيل بأحلامهم، وكما أنه ليس ثمة من فرق واضح المعالم بين الحلم واليقظة، فان الفكر الأسطوري لا يميّز تمييزا واضحا بين عالم الحياة وعالم الموت، وليس أحدهما نفيا لوجود الاخر، إذ أن الموت والحياة ليسا إلاّ جزئين متماثلين متجانسين لكائن واحد، ولا نجد في الفكر الأسطوري ساعة محددة بوضوح تتحول فيها الحياة إلى موت أوالموت إلى حياة، ذلك أنه يرى الولادة عودة والموت تواصلا" [25] أليس في هذا دليل على أن الأسطورة - مثلها في ذلك مثل الحلم وسائر أنشطة الانسان "اللاواعية" هي ما يحقق للانسان ذلك "التعويض" عن الواقع، فاذا هي غير بعيدة عن الرؤية الطوباوية (وما ذكرنا هذا إلاّ لمزيد الالحاح على الصلة المتينة بين "حديقة النبي" بما هي العالم المنشود، والأسطوري بما هو إلغاء للحدود وسعي إلى معانقة المطلق) كما أنها -بذلك - من العناصر الأساسيّة التي توفّر للانسان رؤية للكون يمّحي فيها كل تعارض وتناقض بما تتيحه للانسان من إمكانات إعلاء الواقع وحجب سلبياته، فيتمكن الانسان من إقامة علاقته بالكون على أسس جديدة، ويتمكن أيضا من تصورّ قيم جديدة على أساس تلك العلاقة، فينبعث إنسان جديد تربطه إلى أمثاله قيم جديدة وتشده إلى الكون علاقات جديدة (أوإن شئنا أمكننا أن نقول: أصيلة) فيتحقق له ما يصبو إليه ويرومه من المنزلة الجديدة في الكون، وترانا هنا على رأي جان بورغوس (Jean BURGOS)، وقد قرّر أن "الاسطورة، مهما كانت زاوية نظرنا إليها ومهما كانت الغاية، من ذلك، تبدو دوما محاولات دائبة، إن لم تكن للتحكم في الزمن والسيطرة عليه فهي للتخلص من ربقته وذلك من حيث انشغالها بتقديم جواب عن القضايا الكبرى التي تشغل الانسان، سواء منها القضايا المتصلة بأصله أوالمتصلة بمآله، أوالمتصلة بالعالم الذي يحيا فيه [26].

ومن ثم نرى أن المنظومة الرومنطيقية، بوجه عام، قد اعترضت على السائد كما بسطنا القول في ذلك، وسعت إلى بيان حدود المنهج العقلي والوضعي وقد وهم أنه قادر على أن يبلغ منتهى الارب وأن يقف على مطلق

(25 E. CASSIRER, La philosophie des formes symboliques, op. cit, p.58.

(26 Jean BURGOS, Pour une poétique de l'imaginaire, Paris, seuil, 1982, p.145.

الحقائق وأن يغوص على جوهر الحياة فاذا مثله مثل من ظن أنه قادر على أن يستفرغ الارقام ويصل إلى غاية منتهاها إن هو بدأ يعدّها انطلاقا من الواحد، عدّا مسلسلا صعدا، وقد فات ذلك المنهج أنّ في الكون وجوها لا حصر لها ومظاهر أكثر من أن تحصى، يستعصي على المنطق أن يجد لها حلاّ شافيا، فهو أمامها تنخره الحيرة ويعصف به القلق فتشتبه على الانسان السبل فلا يدرك علة وجوده ولا غايته ولا يفهم كنه تلك القوة الغشوم، قوّة الزمن يسير قدما فيجرف كل شيء، ولا يفقه سر الطبيعة وقد تجلى في مظاهر لا تبدو له قائمة على الانسجام دوما، ومهما قدح فكره وأعمل عقله ظل قاصرا عن استكناه تلك الأسرار، ولذلك اندفع الرومنطيقيون يبحثون عمّا يسعفهم بالجواب عن تلك القضايا الأساسية في مجالات أخرى غير مجال العقل، وقد أيقنوا أن الحياة أرحب من أن يحيط بها النظر العقلي الوضعي، فوصل بهم نشدانهم إلى شاطئ الحلم والخيال والرؤيا والأسطورة والخرافة وغير ذلك ممّا شفى نفوسهم -إن قليلا أوكثيرا- وجعلها تعيد النظر في حقائق الكون فتعتنق رؤية تخلصها من تلك الحيرة، وتصل بها إلى ملاذ تحس فيه بالطمأنينة، وقد توصلت إلى فهم معنى الوجود ومعنى سيرورة الزمن، وانعتقت ممّا كان يبدو تناقضا ممضا في الوجود انعتاقا هو كالبرء لذي سقم، وقد ذكر جان بورغوس (J.BURGOS) أنّه "يمكننا أن نأخذ بما توصّل إليه ميرسيا إلياد (Mircea Eliade) من نتائج أقرّ فيها بأن كل لجوء إلى الأسطورة [ونحن نقول : وإلى سائر المظاهر غير المعقلنة التي أشرنا إليها] وكلّ تصرّف على أساس أسطوري ما هو إلا سعي إلى "أن يشفي الانسان نفسه من فعل الزمن فيه" [27].

والحق أننا لم نقصد من تأكيد الصلة بين الأسطورة والحلم والرؤيا والخيال سوى أن نبيّن أن الأسطورة بعناصرها المختلفة أوبوحداتها الدنيا تتدخل في النص الشعري تدخل الحلم والرؤيا فيه، وتفعل فيه فعل الخيال أيضا، فهي منسربة في ثناياه مندمجة فيه اندماجا، لما لها من علاقة وطيدة برؤية الشاعر وموقفه من الكون والوجود، ولما لها من صلة بالتعبير عمّا يراه الشاعر من

27) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

دلالة لهما ولما لها من صلة بما يذهب إليه من تفسير مظاهرهما، والوقوف على وحدتهما في اطار حقيقة واحدة لا تنفصم عراها، "وهذا يعني أن القصيدة لا تبحث في خطابها أن تروي -بطريقة ما- حدثا أصليا أوّل، على ما يراه ميرسيا إيلياد، أوأن تروي كيف تولدت حقيقة أوتولد واقع ما، كليّا أوبصفة جزئية، في الزمن الأول، زمن البدايات، بل إن مثل هذا التصور قد يؤدي إلى الخطأ إذا اعتبرنا ما في الشعر من طاقة على الخلق والابداع تفوق الدرجة العادية، خطإ ان نرى في الشعر تعبيرا أفضل عن الاسطورة، يسعى - على طريقته المخصوصة- من حيث هو نظام تفسيري مقنّع، إلى أن يقدّم النماذج المثلى لكل ما يمسّ ضروب نشاط البشر، ذات الدلالة العميقة" [28].

وإذا قصدنا إلى مزيد الالحاح قلنا إن الأسطوري يسند الشعري دون أن يستبد الشعري بالاسطوري استبدادًا، ودون أن يحلّ محله، لا ولا أن ينقلب النص الشعري خطابا قصصيا يروي بدايات الكون الموغلة في الزمن، أوبدايات الظواهر الطبيعيّة الضاربة في القِدم، بل إن الأسطوري والشعري يتعاضدان في تطلب المعنى خارج حدود الزمن، فاذا بوظيفة كل منهما تلتحم بوظيفةالآخر، في سعي الانسان إلى ايجاد أجوبة ممكنة عن قلقه وحيرته، وتوقه إلى تبيّن المنزلة التي هو بها حقيق، ومعنى هذا أن الأسطورة تغدو "نظاما حركيا يتألف من رموز و[أنماط نماذج أصلية] [وصور جامعة] [29]علاقتها بالمخيال لا تخفى، وفعلها في العملية التخييلية أساسي، فهي تسهم في صياغة النص الشعري، إذ أن الصورة الجامعة "رمز وظيفي" على حدّ تعبير جيلبار

---

28) المرجع نفسه، ص. 144.

29) هشام الريفي، الخط والدائرة (الأسطوريّ في أغاني الحياة) ضمن : دراسات في الشعرية، الشابي نموذجا، ص. 226، وقد ذهب إلى تعريب archétype بـ النمط الأعلى، بينما أخذنا بتعريب محمد عجينة : النموذج الأصلي (موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها مواضع شتى منها ص.ص. 52، 53، 54 إلخ) كما ذهب إلى تعريب schèmes بـ (أنساق)، وهي عبارة مهمة جدا في كتاب دوران (G. DURAND) عن "أبنية المخيال الأنتروبولوجية" وقد ذكر دوران أن أصلها يعود إلى الفيلسوف "كانط"، وقد وضّحها في "نقد العقل المحض" ونرى أن تعريبها ذلك لا يفي بالمفهوم المقصود، ولعلّ تعريبنا أقرب إلى مقصد المؤلف، انظر تفاصيل ذلك في :
G. DURAND, Les structures antropologiques de l'imaginaire, op. cit., introduction, surtout p.p.61-62.

دوران (G. DURAND) تربط بين مختلف الظواهر الغالبة على اللاوعي فتبدو في حركة الإنسان واضطرابه، كما تربط بين ردود فعل الانسان الطاغية على سلوكه والصورة التي يخرج عليها ردود الفعل تلك [30] ومعنى هذا أننا لن نتحدث عن "أساطير أدبية" أوشعرية، ولا عن نص أسطوري، بل غاية ما في الأمر أن نكون بازاء "خطاب ميثي يتسم باقامة علاقة مخصوصة بين الدال والمدلول"[31] أي أننا نكون بازاء نصوص تشدها بنى أسطورية يمكن تتبعها من خلال استعراض بعض الوحدات الاسطورية الدنيا (mythèmes) بعددها المحدود ومحتواها الذي قد يشي به في النص معنى من المعاني أوتفضحه إشارة من الاشارات وقد يكون ضمنيّا يتردد في بعض مواضعه بشكل خفيّ، غير أن تلك البنى الأسطورية ليست مقصودة لذاتها، ولا كتب النص في الأصل للتعريف بالأسطورة وسرد أحداثها، فما للأسطوري في النص من مبرر سوى الوظيفة التي يضطلع بها في صلبه وهي مساعدة الانسان على إدراك حقيقة وجوده المنفلتة منه أبدا، وهي "وظيفة ضرورية تجعل النص الشعري مجالا لاحياء الأسطورة وبعثها بتحميلها دلالات جديدة" [32].

ولما لم تكن غاية النص الشعري الأولى ومقصده الأساسي، التعريف بالأسطورة ورواية قصتها وسرد أحداثها، كان من الطبيعي أن نذهب إلى أن الأسطوري ينقلب في النص الشعري مولّدا للمعنى أوحاملا له، غير أن التعبير عن ذلك المعنى لا يتخذ منحى عاديّا، لا ولا يكون المعنى متصلا باللفظ على ما دأب الناس عليه في ذلك،ونعني بقولنا هذا أن المعنى يكون في النص الشعري منسربا في نسيجه، متلفعا بغلالات شفافة، غزير الدلالات، يعتنق مستويات عدة من الخطاب وينتقل بينها، فيتبع -بذلك- النظر في الواقع وفي الكون على طرائق شتى ومن زوايا عديدة متنوعة، فاذا هو نص لا يتجه بالخطاب إلى ملكة الفهم، بل يتجه به إلى الخيال والمشاعر والأحاسيس بوجه

---

30) G. DURAND, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, (Coll. Etudes) 9è éd. 1982, p.p. 60-61.

31) P. ALBOUY, Mythographies, op. cit ; p. 270.

32) المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

خاص كما لو كان الأسطوري، وقد انغرس في المعيش المحسوس، يحيل في الحقيقة على ما وراء ذلك المحسوس المعيش، أي أنه في الحقيقة يتوجه إلى الروح في كليتها وشمولها.

فليس أمامنا، بعد هذا، إلاّ أن نقرّ بما توصل إليه هشام الريفي من وجوب إخراج الشعر "من ضيق الاسطورة إلى أوساع الأسطوري، ونقصد بالأسطوري معين الأسطورة وموادها الأولى، فهو أبعد منها أمدا وأسبق وجودًا، فاذا كانت الأسطورة خطابا جماعيا موروثا فان الأسطوري علامات تنبجس من قرار الذات الفرد، وإن كان لها أصل ثابت في اللاوعي الجمعي، وإذا كانت الاسطورة خطابا قصصيا، فالاسطوري كالاسطورة وقد انحلّ عقدها وانتثرت حبّاتها فهو يأتلف من المقدس والانماط [الاصلية] والرموز النمطية والصور النمطية، وهو يشتمل إلى ذلك على الوحدات الأسطورية الدنيا و[هي] وحدات (...) تقتطع من الأساطير وتفصل عنها، وكثيرا ما ينفرط عقد الأساطير في الشعر فلا يطفو منها على سطح القصائد سوى نثار من العلامات الميثولوجية [33]"، تتجلى حينا في النص وتخفى أحيانا ولكنها تشده شدّا خفيّا وتسري فيه فتحقق وحدته، وتقيم أركانه بما تزرعه فيه من رموز وتضفي عليه قيمة يستمدها ممّا للاسطورة من قيمة رمزية تجعلها قادرة على أن تعبر بطريقتها الحدسية التأليفية عن حقائق بشرية عميقة تتجاوز ظواهر الأمور إلى بواطنها، وسيلتها في ذلك ما ترسب في المخيال الجماعي حينا أوما يطفو من الأحلام حينا آخر، ذلك أن "الاسطورة [وما يجتمع فيها من وحدات أسطورية دنيا] نمط خاص من أنماط التعبير (...) ونظام رمزي يعبّر عن مشاغل البشر، الفردي منها والجماعي، لاتصالها بجانب الوعي منهم على اختلاف أشكاله (من دين وتاريخ وفلسفة وفن) أوبما لا يقع منهم تحت دائرة الوعي والادراك، ولاتصالها أيضا بالفعل والنشاط ومختلف أشكال التأثير في الكون والمجتمع (من طقوس وشعائر وسحر وشعر وأدب وفن وهلمّ جرّا)"[34].

33) هشام الريفي، الخط والدائرة (الأسطوري في أغاني الحياة) ضمن : دراسات في الشعرية، الشابي نمونجا، ص. 226.

34) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص. 31.

ولعلنا لا نعدو الصواب إن قلنا إننا في الحديث عن الأسطوري نتحدث خطابا يقترب في المنزلة ممّا يسميه الفيلسوف كانط (KANT : 1724-1804) خطابا من منزلة ما هو عقلاني محض في صلته بالمطلق (Intellogible) [35] وهو خطاب وإن كان منطلقا من المعيش المحسوس، فانه يتجاوزه ليأخذ الانسان بعيدا ويدخل به مجال المطلق، كالعالم من حيث هو كلية شاملة لا يمكن أن تكون موضوع تحديد معيّن (إذ أن كل تحديد إنما هو في جوهره تجزئة وضبط للحدود) أوالروح أوالله إلى غير ذلك من المطلقات.

فليس غريبا، إذا ما أدركنا هذه الاعتبارات، وسلمنا بأن الأسطوري يضعنا على مستوى ما هو عقلي محض في صلته بالمطلق، أن يشدّ ذلك المطلق نظرنا وأن يومئ الينا من خلال بعض العناصر المحسوسة، وما تلك الاشارة وما ذلك الايماء سوى دعوة إلى تجاوز تلك العناصر المحسوسة، إذ هي عناصر لا تدل بذاتها ولكنها تحيل على ما وراءها من أشياء تبدو خفية، فندرك بذلك صلة الأسطوري بالرمزي، ونلمس ما بينهما من آصرة لا تنقطع، ذلك أن "أولى وظائف الرمز وظيفة آستكشافية، فالرمز (...) يتفحص الكون ويسعى إلى التعبير عن وجهة مغامرة الانسان الروحية وقد انطلق في الزمان والمكان، والرمز يتيح لنا أن ندرك -على وجه من الوجوه- علاقة لا يمكن أن يحددها العقل، لأن أحد طرفيها معلوم والآخر مجهول، وهو يوسّع من مدى الوعي حتى يبلغ مجالا يكون فيه القياس الدقيق غير ممكن" [36] فلئن كانت الخصيصة الأولى التي تطبع الرمز هي تجاوزه ظاهر المفهوم وانفتاحه على معان أوفر عددًا وأبلغ تعبيرا وأعمق دلالة ممّا يتيحه المفهوم القائم على أساس

---

35) تحدث كانط (KANT) عن هذا المفهوم في مواضع شتى من كتابه : "نقد ملكة الحكم" وهو كتاب ألفه ليكون واسطة بين كتابيه : "نقد الفكر المحض و "نقد الفكر العملي"، وقد اعتمدنا الترجمة الفرنسية التي أعدها فيلوننكو (A. PHILONENKO) وقد صدرت بعنوان :

E. KANT, Critique de la Faculté de Juger, Paris, VRIN, 1965, والمواضع التي تعرّض فيها لهذا المفهوم، تحديدا وتوضيحا هي الصفحات : 41، 168، 175، 216، 227، من هذا الكتاب.

36) Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, Paris, Robert LAFFONT-JUPITER, 14è. éd. 1993 (1è. éd. 1982) Introduction par J. CHEVALIER, p.18.

من التحديد، فانه مع ذلك يحيل على ما هو من المجال المحسوس أوما يمكن تبيّنه عبر الادراك الحسّي، رغم أنه أبعد منه أثرا، وأوسع مدى وأغزر دلالة بما يحيل عليه من معان جمة، فليس من المبالغة في شئ إن ذهبنا إلى أن الرمزي يحملنا إلى مجال نتجاوز به الخاص إلى المطلق أوالكوني أوان قلنا ان "التعبير الرمزي يترجم عن جهد الانسان من أجل أن يقف على سرّ مصيره وأن يتحكم فيه، وهو مصير منفلت منه دومًا لائذ بما يحيط به من العتمة" [37]، فهو سعي إلى توحيد ذينك البعدين المتقابلين البعد الخاص والبعد المطلق، من خلال خطاب مخصوص يكشففي ذاته البعد المطلق من زاوية رؤية لا تتصل بموضوع محدد وإنما تستمد محتواها من المشاعر ومن شوق الانسان إلى تجاوز الظواهر القريبة المباشرة، دون الوصول إلى حد القطيعة الكاملة بين الخاص والمطلق، ولعلّنا بهذا ندرك صلة الأسطوري بالرمزي في توق كل منهما إلى كسر الأطر القائمة والجمع بين الأطراف المتناقضة في رؤيّة واحدة موحّدة، ولا يمكن أن تكون تلك الرؤية الواحدة الموحدة موضوع معرفة عقلية إذ أن المعرفة تقتضي اعتماد مقولات ومفاهيم وتقتضي أيضا التوقف عند حدودها، وهو ما لا يجيز للانسان أن يدرك سرّ ما في الطبيعة من انسجام وتناغم ولا يمكنه من إدراك فائض المعنى الذي به يقف على جوهر الوحدة الكونية، كما أننا ندرك أيضا صلة الأسطوري بالرمزي في تفحّصهما الكون والسعي إلى التعبير عن مغامرة الانسان الروحية بما لهما من قدرة على الجمع والتوحيد إذ يمكن لنا أن نتبيّن من خلالهما خلاصة تجربة الانسان الكلية، وأن نقف على العلاقة التي تشد الانسان إلى العالم وتجعله يحسّ بأنه في شبكة واسعة من العلاقات تخفف ممّا في نفسه من وطأة الشعور بالغربة في الوجود والكون، ثم إننا ندرك صلة الأسطوري بالرمزي في أنهما يكشفان للانسان عما في الوجود من أبعاد، بل يكشفان للانسان وجوده ذاته من خلال تجربة كونية يمكن أن يدرج فيها تجربته الشخصيّة والاجتماعيّة كلها، لا وفق عقله وفكره النقدي ولا على مستوى وعيه، بل وفق ما في نفسه كله، مما هو عاطفي

---

37) المرجع السابق، ص.5.

وتمثيلي، خاصة على صعيد اللاوعي، وإذا ما قصدنا إلى مزيد بيان قلنا إن الرمزي – مثله في ذلك مثل الأسطوري- ينفتح على المطلق ويساعد الانسان على إدراك علاقته بذاته وبالوجود وبالكون، فهما متصلان بالخيال في انتقاله بين مختلف مراتب الوجود وهما يدفعان الإنسان إلى المساءلة، مساءلة ما يتضمنانه من علامات موحية ومن إشارات دالة، هي علامات وإشارات منفتحة على آفاق رحبة فيما هي تخفي تلك الآفاق وتحجبها وهما –لذلك – أبعد من أن يكونا عناصر معزولة تفي بمعناها بذاتها، بل إنهما من العناصر التي تكتسب أهميتها ممّا توحي به من مراتب في الوجود تنتمي هي إليها أيضا، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن ما يشغلنا ليس الاسطورة في حد ذاتها أوالرمز من حيث هو رمز، وإنما همنا أن ننظر في الأسطوري والرمزي من حيث هما نظامان دالان ومن حيث ما يعبران عنه من مراتب ينتمي إليها الوجود الانساني بصفة واعية وغير واعية، أي أننا لا نتوقف عند ما يثيره الأسطوري والرمزي من بقايا ماض بقدر ما نصرف عنايتنا إلى تبيّن ما يرى الشاعر عبرهما أوبواسطتهما من ضروب تناقض (أوعداء) يسم حاضره ويروم التغلب عليه وتجاوزه في إطار مشروع مستقبل ينبغي تحقيقه، رائده في ذلك ما استقر في يقينه من أن للأسطوري –وللرمزي أيضا- "علاقة وطيدة بسائر ما ينتجه الخيال البشري الخلاق ضمن نشاطه الفكري عامّة وضمن فعاليته التي لا تكتفي بمجرّد ما هو واقع محض أوعقلي محض، أي أنها لا تكتفي بما هو موجود بل ترمي إلى تجاوز ذلك الواقع وإلى إحلال الحلم والممكن محله" (38).

ولم نكن لنخوض في الحديث عن علاقة الرمزي بالاسطوري وتداخلهما في الخطاب وتضافرهما في الدلالة لو لم نجد عددا مهمّا من الفلاسفة والدارسين يعرّجون عليها ويعتبرونها مكملة لما شهدته العناية بالاسطورة من انبعاث على أيدي الرومنطيقيين وما أثمر ذلك من صنوف التعبير وطرقه حتى يكون معبرا يجوز به إلى "الصعيد اللاتاريخي" (anhistorique) وهو صعيد الكليات (universaux)اللاشعورية الجماعية التابعة للفكر الأسطوري عامة،

---

38) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج. 1، ص. 32.

وهو الصعيد الذي تكون فيه للرموز الكبرى معانيها الكونية أوشبه الكونية (...) [فيما] تنتمي إلى الصعيد الفردي وهو يتكون من عوامل لا تاريخية وتاريخية وأخرى طبيعية وثقافية تستند إلى مولّدات رمزية (Matrices symboliques)[39]، بل إن عددا غير قليل من المنظرين قد رأى في الرمز في علاقته بالأسطورة فتحا جديدا في التعبير الشعري والأدبي بوجه عام، وفي أساليبه، وقد بدأت الاشارة إلى ذلك والتنبيه عليه -فيما نعلم - مع ما كان يدور في حلقة الرومنطيقيين الالمان الأوائل من حديث يكشف اهتداءهم إلى ذلك المعين الثرّ، ولعلهم لم يكونوا ليهتدوا إليه لو أنهم لم ينطلقوا من دراسة الشعر القديم، وخاصة شعر الاغريق، وتبيّن مواطن القوة فيه ومواطن الضعف، ومقارنة ذلك بما وصل إليه الخطاب الشعري في عصرهم، ولعلهم أيضا لم يكونوا ليهتدوا إليه لو لم تكن رؤيتهم الكون قائمة على السعي إلى تبيّن منهج جديد يصلون عبره إلى اضفاء المعنى على الكون والوجود الانساني نفسه بعيدا عن منهج العقل والحواس، وقد تجلى ذلك كله فيما كتبه فريدريش شيليغل F. F. SCHLEGEL (1772-1829) في " حديثـــ[ــه] عن الشعر" وما تبعه من حوار، ثم فيما ما كتبه من " مقالة في الميثولوجيا" [40] بيّن فيهما أهمية الرمز في علاقته بالأسطورة، وما يتيحه للشاعر من إمكانات في التعبير يتجاوز بها ما درج عليه الناس ويستطيع من خلالها أن ينفذ إلى جوهر الأمور وصولا إلى ادراك فائض المعنى في الحياة واستكناه سر الوجود والوقوف على وحدته وحقيقته كما يتجلى ذلك في ما ذهب إليه شيلينغ Schelling (1775-1845) من أن الفن رمزي بل إن ما يمكن اعتباره جميلا لا بد أن يرشح رمزًا، إلى جانب ما ذهب إليه من اعتبار الرمز والأسطورة شيئا واحدًا [41] وليس غرضنا من ذكر ما كتب فريدرش شليغل أوما ذهب إليه -شلينغ في هذا الباب أن

---

39) المرجع نفسه، ص. 51.

40) ورد هذان النصان ضمن نصوص : نظرية الأدب في الرومنطيقية الألمانية، انظر :

P. Lacoue-Labarthe et J.L. Nancy, L'absolu Littéraire, op. cit., p.p. 289-321.

41) تعرّض تودورف لهذه القضية عند حديثه عن الرمز وأهميته لدى الرومنطقيين وذكر قول شيلينغ دون ذكر مصدره انظر :

T. TODOROV, Théories du symbole, Paris, Seuil 1977 p.p.246-247.

نستعرض ما كتبه جميع الذين تعرّضوا لهذه القضية، فلن يتأتى لنا ذلك وإن حرصنا، ولكن المعروف لدى الخاص والعام أن الرومنطيقيين الالمان قد كان لهم شأن في هذا الباب خاصة أنهم كانوا عندئذ في حوار غير مباشر وهو حوار قد أسهم فيه شليغل بالمقالتين، (KANT) مع الفيلسوف عمانويل كانط اللتين ذكرنا، وكأنهما توسّع وتوضيح وتوظيف لما كتبه الفيلسوف في مؤلفه الشهير "نقد ملكة الحكم" [42] وقد تعرّض فيه لجملة من القضايا المتصلة بالفن وأسسه ونقده، وعرّج على قضية العبقرية وصلتها بالفن دون غيره من ضروب نشاط الفكر وما يكوّنها من الملكات، وما يربطها بالخيال، وأكد أهميّة الخيال وقدرته على أن يبتدع على غير مثال، فينقذنا من رتابة التجربة اليومية المعيشة، ويحملنا إلى أبعد مما يبدو في الطبيعة فيفتح آفاقا رحبة من الحرية تنجينا من "المحاكاة" السخيفة السطحية، ويبلغ بنا مشارف الشعر، وهو فن يقتضي تصريف الخيال والارتحال به عبر دروب لم تطرق من قبل، في ضرب من التحرّر يجعله دون قيد يمليه عليه النظر البرهاني، فيرقى إلى قمة الفن ويعرج إلى صنف المثل الأعلى، فاذا به يبعث في الروح طاقة تتجاوز بها الظاهر إلى معنى آخر خفي، تبلغهُ بشكل غير مباشر، ويثير في النفس جملة من المشاعر والأحاسيس التي تعيى دونها العبارة، فتقوم بين أجزاء الكلام علاقات لا تنتمي إلى المنطق المفهومي، وهي علاقات لا تنضوي في سياق نشر مفهوم وسحبه على مجالات أخرى ولا في سياق إدراك مفهوم ما، ثم إنها علاقات لا تبدو للعيان إثر استقراء واستنتاج ولا من خلال عملية استدلالية، فهي علاقات تتولد من ضرب من الاندفاع الحيوي ينتج حينما يتعرف الانسان – في ذلك الحديث– تعبيرا عن تجربته الكلية في الوجود.

42) هو كتاب ألفه عمانويل كانط بين سنتي 1787 و 1790 كما جاء في مقدمة الترجمة الفرنسية التي أعدها فيلوننكو (ص. 7)، بينما المعروف أن شليغل لم يبدأ الكتابة إلا بداية من سنة 1797، وقد اعتمدنا في تحرير هذه الفقرة على مواضع شتى من القسم الأول من كتاب كانط، وهو القسم الموسوم بـــ : Critique de la faculté de Juger esthétique، وخاصة من الصفحات : 144 – 154 ثم 173 – 176.

وقد يبدو كلام كانط غير واضح المعالم في اقامة الصلة بين الرمزي والأسطوري، غير أن النظر في منظومته الفكرية حينما تصدى لنقد ملكة الحكم من الزاوية الجمالية يفضي إلى تبيّن الدور الكبير الذي اضطلع به هذا الفيلسوف في رسم بعض المعالم على الطريق التي سلكها الرومنطيقيون الألمان وبدت في أحاديثهم حول الشعر والشاعر وحول الخيال الخلاق وصلته بالأسطوري والرمزي كما اضطلع كانط كذلك بدور لا ينكر في إثارة نقاش طريف ثري حول آرائه وفي التعقيب عليها(43)، وقد نتج عن ذلك التعقيب وعن ذلك النقاش مزيد التدقيق في أمر الصلة بين الاسطوري والرمزي من جهة، ومزيد التدقيق في وجوب أن يخرج الخطاب الشعري عن مبدأ المحاكاة مهما كانت درجتها ومهما كان نوعها إلى مبدأ "الابتداع" والخلق، ذلك أن الشعر فن، مثله في ذلك مثل الرسم والنحت، وأصل الفن أن يتجاوز ظاهر الأمور وما تدركه الحواس منها وأن لا يقتصر على المحاكاة، إذ "أن تطبيق مبدا المحاكاة تطبيقا صارما يؤدي إلى ضرب من العبث واللاجدوى : فاذا كان الفن قادرًا على أن يخضع لهذا المبدا وأن ينتج نسخا على درجة عليا من الكمال، فأين يمكن أن تكون أهميته وفضله، إذ أن المثال موجود بعد (...) فالقضية لا تخرج عن أحد وجهين : اما أن نحاكي الطبيعة كما تبدو لنا، ويمكن إذن ألا تبدو لنا في حالات كثيرة جميلة، وإما أن نصوّرها دومًا جميلة وعندئذ لم يعد ذلك يعني محاكاتها" (44) وإذا ما تجاوزنا مبدأ المحاكاة وجب أن نتجاوز مبدا التصوير والتمثيل للوصول إلى مبدا التأويل، والتأويل تجاوز الظاهر إلى الباطن وهو مبدأ عرضه (SCHELLING) حينما دعا إلى "تأويل العالم الأسطوري تأويلا يعتبر الصور الأسطورية نتاجا مستقلا للفكر، ينبغي فهمها في حد ذاتها وانطلاقا من مبدا مخصوص يضفي عليها شكلا ومعنى" (45).

---

43) انظر في هذا ما كتبه تودوروف : T. TODOROV, Théories du symbole, op. cit., p.p.219-229.

44) المرجع نفسه، ص.ص. 183-184، وهذا تعليق كتبه تودوروف على آراء كارل فيليب مورتس. K.P. MORITZ (1757-1793).

45) انظر تفصيل هذا في :

..E. CASSIRER, La philosophie des formes symboliques, op. cit, p.p.18-19

ولعله ليس من التمحّل إن نحن عمدنا إلى ربط الحديث عن الرمزي بالحديث عن الأسطوري لدى الرومنطيقيين وقد أتاح لنا ذلك ما أسلفنا من حديث عن بعض خصائص الأسطورة وهي خصائص تجيز لنا أن ندرجها في نظام شامل للأشكال الرمزية يمكن اعتباره قادرًا على صهر المتناقضات، بالاضافة إلى أن مكوّناته ماثلة أمامنا من جهة، وذات دلالة في الوقت نفسه من جهة أخرى، ثم إن الأسطوري –لذلك– كثيرا ما يخرج محتواه عن العقلنة والبرهنة إلى جانب أنه يمكننا من التعبير عمّا يستعصي التعبير عنه من حقائق الوجود ومراتبه وقيمه، وقد أشار تودورف إلى هذا كله حينما كتب : "إن الخاصّ (...) في الأسطورة هو الخاص ذاته، وهو في الوقت نفسه العامّ أيضا، وينتج عن هذا نتيجة كأنها حتمية : إن الميثولوجيا عموما، وكل جزء منها، ينبغي ألاّ تفهم في شكلها العام ولا على صورة التمثيل (Allégoriquement)، بل أن تفهم على نسق رمزي بل أن تكون تلك الرموز كائنات دالة في ذاتها مستقلة عن غيرها" [(46)].

ولعله ليس من التكلف أيضا إن نحن وصلنا ذلك كله بالحديث عن تصوّرهم الأسس الجمالية وصلتها بالعبقرية والتفرّد وما يدور في فلكهما من إحساس بالتميّز وشعور بالنبوّة، ومن دعوة إلى إقامة علاقات جديدة في عالم تنتفي فيه متناقضات واقع صنعه الانسان وفق ما أملاه عليه نظره العقلي وحواسه فغابت عنه معاني الوجود الحق وانعدمت منه الوحدة الكونية، وقد

(46 T. TODOROV, Théories du symbole, op. cit., p.247.

سعينا إلى الالحاح على ما بين الأسطوري والرمزي من وشائج لاضطلاعهما بالوظيفة ذاتها في الدلالة على ما تحت ظاهرهما، ولم نفرد حديثا خاصا للتمييز الدقيق الذي أقامه الرومنطيقيون بين الرمز والاستعارة التمثيلية الترشيحية (Allégorie)، إذ أن هذا التمييز، على أهميته، لا يدخل ضمن ما نحن فيه من بيان انبناء النص الشعري لدى شعراء الرابطة القلمية على تداخل الأسطوري والرمزي، وتضافرهما في تجلية دلالته وتأكيد صلته بالمنظومة المتكاملة المترابطة التي درسنا أهم مكوّناتها، وقد خصص تودوروف حديثا دقيقا تناول فيه ما بين الرمز والاستعارة الترشيحية التمثيلية من فروق وأفضى به إلى استخلاص أن طرافة الرومنطيقيين وجدّتهم تتمثّل بوجه خاص في اعتمادهم الرمز (بما له من خصائص ذكرنا بعضها) وعزوفهم عن الاستعارة التمثيلية الترشيحية – انظر في ذلك كتابه الذي ذكرنا، وخاصة منه ص •ص 236 – 238.

رأينا أن الطريق إلى ذلك العالم المنشود يمرّ عبر نبذ تلك الرؤية المعقلنة الجافة التي قضت على كل ما لا يمكن تنميطه ونمذجته من مظاهر تجربة الانسان الكلية، كما أن الطريق إليه لا بد أن تعتمد الخيال دليلا والحلم رائدا والرؤيا معينا ونَصيرا، فتأخذ جميعها بيد الانسان وتساعده وتهديه عبر شعاب الوجود وتفتح عينيه على حقائق ما كان ليبصرها لولاها، وإذا بالاسطوري يسعفه في ذلك كله من جهة ما له من قدرة على قدح الخيال والايغال به بعيدا عن الواقع وحمله على الحلم والرؤيا وتعويده على تجاوز ما يبدو من دلالات بغية الوقوف على ما خفي عن الحواس والعقل، وقد أجمل أرنست كاسيرو (E. CASSIRER) القول في هذا، وكفانا طول والعقل، تحليله وبسط الحديث فيه حينما كتب : "لقد اعتدنا أن نرى في مضامين الفكر الاسطوري رموزا، بمعنى أننا نبحث من خلالها وورواءها معنى آخر قد يظل خفيا ولكنها تحيل عليه (...) [ذلك] ان دلالتها وعمقها الحقيقي لا يمكن أن يكونا في ما تفصح عنه وتبديه وتصرّح به من خلال صورها المختلفة ولكن في ما تعمل على إخفائه، فالوعي الأسطوري يشبه كتابة رمزيّة مخصوصة لا يمكن أن يقرأها ويفهمها إلاّ من كان يملك مفتاح سرها، أي من كانت مضامين الوعي الأسطوري لديه علامات مصطلحًا عليها تومئ إلى أشياء أخرى غير محايثة لها، وذاك هو منطلق مختلف الطرق والطرائق في تأويل الأساطير[47].

إننا - إذا ما تدبرنا حديث كاسيرر هذا - نقف على ما بين الأسطوري والرمزي من صلة لا تنفصم عراها، فالحديث عن البحث وراء معنى الأسطوري عن معنى آخر يظل خفيا، يقودنا حتما إلى الحديث عن الشبه - بل التماثل- بين الرمزي والأسطوري، فكل منهما يضطلع بوظيفة الوسيط بين الواقع والحلم، وبين الموجود والمنشود وبين الأرض والسماء وبين الوعي واللاوعي، وبين المادة والروح، وكل منهما يقيم الجسور فيجمع بين عناصر تبدو في الظاهر متناثرة منفصلة، وكل منهما يسهّل العبور جيئة وذهابا بين مستويات الوعي، وبين ما هو معروف وما هو غير معروف وبين الظاهر

47) E. CASSIRER, La philosophie des formes symboliques, op. cit, p.59.

المتجلي والكامن الخفي، فالمدلول في كل منهما يكف عن أن يكون مدلولا بالمعنى المتعارف وينقلب في سلسلة الدلالة إلى دال، مدلوله آخر، ومعنى هذا أن المحسوس (le sensible) يغدو محمّلا مكثفا مكلّفا: هو محمّل بمعنى ثان خفيوهو غير المعنى الذي قد يبدو في الظاهر لأول وهلة، وهو من ثم مكثّف، إذ لا يمكن التوصل إلى ذلك المعنى الخفي إلاّ عن طريق التّأويل وتجاوز الظاهر من جهة، كما أنه مكثف لأن التأويل يفتح أبوابا من الدلالة تعسر الاحاطة بها جميعا واستفراغ ما فيها من جهة ثانية، وهو بذلك منفتح متجدّد لا ينضب ولا يمكن حمله على وجه دون غيره ولا تسييجه بدلالة محدودة متفق بشأنها اتفاق إجماع، ولا أن يأتي عليه التفسير بشكل نهائي، إذ هو في حاجة دوما إلى أن تفكّ أسراره وتفتح مغالقه وهو مكلّف لأنه يضطلع بمهمة تحمّل ذلك المعنى والاشارة إليه حتى يهتدي اليه من جعل همه التأويل والنفاذ إلى ما وراء المدلول الأول الظاهر، ولن يتأتى ذلك التأويل والوقوف على ما خفي من المعنى إلاّ عبر مؤشرات تضمن الوصول إليه، وهي مؤشرات تنشئها السنّة الثقافيّة من خلال ما تنتجه من رموز، تتمثل بعض وظائفها في جعل الانسان يشعر بأنه ينتمي إلى ما هو إنساني، أي إلى ما هو كوني أي إلى المطلق.

ولعلنا لا نجانب الصواب إن نحن ذهبنا إلى أن الصلة المتينة بين الأسطوري والرمزي من جهة، وأهمية الرمزي في فتح أبواب التأويل من جهة ثانية، إنما هما مسلك على غاية من الخطورة سيعمل الشاعر على أن يوغل فيه – عن وعي أوعن غير وعي– ليستجلي ما في الكون من فائض المعنى، ويتدبر ما في الطبيعة من وحدة، وعساه يدرك عبره إن هو بلغ منه مبلغا – ما ينشده من طمأنينة وما يطلبه من جوهر الحقيقة وما يصبو إليه من التعبير عمّا يختلج في نفسه مما لا تسعفه به اللغة العادية في ذلك، فيعزف عنها لما يجدها عليه من الوهن ولما يجد فيها من قصور لعلّ أبرز مظاهره يتمثلفي مجاراتها العقل وما دأب عليه من تجزئة الحقيقة والعمل على النظر إلى الطبيعة على أنها جملة من المعادلات واعتبار الحياة مجالات منفصلة بعضها عن بعض، بينما يقتضي إدراك وحدة الكون وفهم نواميسه وتبيّن جوهر الحياة والحقيقة، أن يضع الشاعر نفسه في سياق لا يحتمل الفصل بين مجالات الحياة فصلا حاسما

صارما وهذا السياق هو سياق الفن، وهو سياق - من هذا المنظور- يحمل الشاعر على أن "لا يكتب ولا يصف إلاّ ما تراه عينه الروحية ويختمر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة في حياته ولو كانت عينه المادية أحيانا قاصرة عن رؤيته (...) [و] لا يأخذ القلم في يده إلاّ مدفوعا بعامل داخلي لا سلطة له فوقه" [48]، فإذا بالشاعر - والفنان بوجه عام، في سياق هذه الرؤية - هو ذلك الذي يستجيب لما في نفسه من نداء داخلي يدفعه إلى التعبير عمّا يخالجها تعبيرا شاملا يصل به إلى تخوم المعنى، فيكون التعبير الرمزي عندئذ وجها من وجوه التعبير وفتحا لأفقه وجنوحا به إلى مستوى آخر من مستوياته دون أن يكون قائما على القطيعة، إذ أن الطريق الموصلة إلى التأويل تقتضي مرجعا من مستوى ثان هو غير المرجع المعروف وهذا المرجع المنتمي إلى مستوى ثان هو ما يتيح لنا أن نعبّر عن خوالجنا تعبيرا ذا دلالة على ما نحيل عليه من سلّم قيم أومن مراتب في الوجود ننتمي إليها لا من حيث أننا مجرّد كائنات ذات حياة عضوية بل من حيث ما ننشد من القيم، وفي ذلك ما فيه من رفض لكل ما يتسنى لنا أن ندركه من مظاهر الحياة السطحية المباشرة، ولئن ألحّ الرومنطيقيون على ما بين الأدب والحياة من صلة وثيقة وأكد ميخائيل نعيمة "أن الحياة والأدب توأمان لا ينفصلان وأن الأدب يتوكأ على الحياة والحياة على الأدب، وأنه - أعني الأدب - واسع كالحياة عميق كأسرارها" [49] فان ما كانوا ينشدونه من الحياة ليس الحياة في مرتبتها العضوية، بل كانوا يرومون ادراك ما يتجاوز ذلك، ووسيلتهم إليه وسائط كفيلة بأن ترقى بالانسان إلى منزلة أخرى غير منزلة الحياة العضوية ممّا يفتح الأفق على الأصل والبداية والمآل، وليست تلك الوسائط إذن سوى العناصر المكوّنة للسنّة الثقافية (أوللثقافة عموما) بما تفتحه من دروب عبر رموز تفصح عن مختلف المراتب التي تنتظم وفقها تلك الثقافة نفسها، فاذا ما ذهبنا إلى أن الرموز تعبير عن هذه المراتب فان ذلك يعني أن هذه الرموز، من حيث أننا نراها ونعتبرها كذلك هي التي تدرجنا في

---

48) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل الشعر والشاعر، ص. 83 وص. 86.

49) المصدر نفسه، فصل الرواية التمثيلية العربية، ص. 30.

تلك المنزلة[50]، ولما كانت هذه الرموز تحيلنا دومًا على الزمن الأول، زمن البدايات بسبب مالها من صلة بالأسطوري أمكننا أن نقول إن الرموز تعيدنا إلى ذلك الزمن، وإلى تلك البداية، ومن ثم، فان النص الشعري، وإن كان مذيّلا بتاريخ نظمه أوكتابته -يظل خارج حدود الزمن إذا ما اعتبرنا الغاية القصوى التي يسعى إليها، أوالسبب الأسنى الباعث على كتابته، وإن شئت قلت، إنه الماضي ماثلا أمامنا، حاضرا بين أيدينا، أوإنه ضرب من الخلود كسا النص بل غمره وتلبسه، ولعله ما كان ليبلغ تلك الدرجة لولا ما داخله من الأسطوري وتخلّل بناءه وسرى في لغته وأسهم إلى حد كبير في انشاء صوره، ولولا ما آنسرب فيه أيضا من رموز أتاحت للشاعر أن ينتقل دون قيد بين مختلف مستويات الواقع ومراتب الوجود. وهذا ما يجعلنا نميل إلى الأخذ بما أقرّه جيلبار دوران (G. DURAND) وألحّ عليه، وهو أن الرموز تلتقي في كوكبات لانها تعبّر بطرق مختلفة عن أنموذج أصلي ما، أي أن الصور تتضافر وتتراكب، فتحمل القارئ على ألا يتوقف عند ظاهر المعنى أوعند العلامة الاعتباطية، إذ يدفعه تراكمها في ذهنه إلى أن يسعى إلى تبيّن ما وراءها من الرمز [51] فاذا تحدث الشاعر عن الزمن مثلا، دفعنا بما يحشده من صور إلى تبيّن ما في حديثه من تعبير عن شوق الانسان إلى الخلود، وإذا خاض في أمر الحياة، كشف حديثه عن رغبة في نفسه إلى إدراك سرها لا من حيث هي توالد وتكاثر واستمرار للجنس، بل من حيث هي مولّدة للكوني المطلق، وهو مما يجعل فكرة الموت على صلة دائمة بفكرة الحياة، إذ أن الموت ليس إلاّ شوقا دائما وحنينا إلى ملاقاة الأسلاف، فيدفعنا ذلك إلى تصور الماضي لا على أنه نقطة في الزمن الخطي قد توافق لحظة ولادتنا المادية المدنية بل على أنه يحيل على ما يمثل بداية الزمن المطلق، وهي بداية لا يمكن أن تكون نقطة يتسنى لنا ضبطها في الزمن، ومن ثم فان الماضي يمثل عنصرًا من عناصر الخلود أوجزءا من أجزائه والخلود هو غاية ما يعتمل في الوعي من شوق إلى إدراك

---

50) انظر، تفصيلا لما ذكرناه إجمالا، ما كتبه : Edmond ORTIGUES, Le Discours et le Symbole, Paris, Aubier-Montaigne, 1962, p.p. 202-209.

51) G. DURAND, Les structures anthropologiques de l'imaginaire op.cit, p. 41.

ذاته، وهذه الذات هي نفسها أصل وبداية لا يمكن تطلّبها إلاّ في أفق يتجاوز المحدود إلى المطلق، خارج حدود الزمن ووراء تلك الحدود أيضا، وهذا ما يجعلنا نذهب إلى أن كل خطاب شعري إنما هو تسآل وتطلّب ناجمان عن احساس بالحاجة وهي حاجة يسعى الوعي سعيا دؤوبا إلى سدّها، حتى يصبح في غنى عن ذلك الطلب الذي لا يعرف الونى.

الفصل الثاني

الشوق إلى الأصول

لا يمكننا بعد هذا، إلاّ أن نؤكد من جديد أن ما تثيره الصورة أومجموعة الصور التي يستعملها الشاعر، من تماثل بين المرئي والخفي وبين المخصوص والمطلق ليس البتة علامة اعتباطية تم اختيارها، بل هو تماثل مقصود، إذ أن الصورة مقصودة دومًا منبعثة عن إرادة معلومة تتقلب بها إلى رمز يهدي إلى الاتجاه الذي يقود إلى موطنه ومركزه، وإن كان ذلك الموطن في تنقل وترحال دائمين، ولعلّ جيلبار دوران (Durand) لم يقصد غير هذا حينما كتب يقول : "لئن كانت العلامة – في سياق اللغة – غير دالة في ذاتها، وكان اختيارها لا معنى له، بسبب اعتباطيتها، فان الأمر مختلف تمام الاختلاف بالنسبة إلى مجال الخيال، حيث تكون الصورة، مهما كانت درجتها –حاملة في ذاتها معنى لا يمكن الوقوف عليه وإدراكه خارج الدلالة الخياليّة، ومن ثم فان ما ينبغي تتبعه إنما هو المعنى المجازي، إذ أن المعنى الحقيقي ليس سوى حالة خاصّة محدودة، ضمن التيار الدلالي القوي الذي يخترق الكلمات" [52] ويعني هذا – طبعا– أن في الرمز المكوّن للصور تجانسا بين الدال والمدلول في سياق حركيّة ينتظم النصّ على أساس منها، وهو ما يجعل الصورة –في هذا السياق– مختلفة تمام الاختلاف عن العلامة الاعتباطية من جهة، وهو أيضا ما يجعلها محمّلة بأبعاد عاطفيّة من جهة ثانية، فاذا بها تتجاوز مفهوم المماثلة في بعدها الفكري المنطقي، لتعانق ما وراء ذلك ممّا يصلها بالمطلق، عبر التأويل، أي عبر الرمز.

ولئن لاحظ يونغ G. G. Jung (1875–1961)، على ما ذكر دوران(Durand) "أنّ كلّ تفكير إنما يتأسس على صورة عامّة ونماذج أصلية، وهي أنساق أوقدرات وظيفية كامنة، تؤثر في الفكر وتشكله بصفة لا واعية"

---

52) المرجع نفسه، ص. 24.

(53) فان ذلك ممّا يدعونا إلى تبيّن ما يتأسس عليه شعر جماعة الرابطة القلمية من صور عامة ونماذج أصلية تكشف لنا حرصهم الدّؤوب على تطلب المطلق والسعي إلى ادراك الوجود في مفهومه الكوني، أي أن نعمل على كشف ما يحيل على ما هو أنطولوجي متصل بالكيان في بعده الكلي، لا على ما هو نفساني خاصّ، ذلك أن كل ما هو نفساني إنما هو عارض بالضرورة، بينما يظل الانطولوجي ثابتا على صلة بالوجود والكينونة في مفهومهما الكوني، ويكفي أن ننظر في كتاب "الغربال" لميخائيل نعيمة حتى نتبيّن أنه كان – كما كان أصحابه من جماعة الرابطة القلمية دون شك– على وعي حادّ بأن جوهر الحياة يفيض عن الحدود ويتجاوز المقاييس، ولو شئنا استقصا، المواطن التي تعرّض فيها لهذه القضيّة لطال بنا الحديث، ونكتفي – لذلك– بذكر هذه الفقرة اليسيرة وقد ألحّ فيها على أن "الحياة لا تُحد، فلا تكال بصاع ولا تقاس بذراع، غير أننا نقيس منهاما يحدّه عقلن الصغير بالنسبة لحاجاتنا الجسديّة والروحيّة، وما تلك إلاّ حيلة نوفق بها بين مداركنا المحدودة والحياة التي لا تحدّ، ونسهّل بها سبيلنا في عالم أوله آخره وآخره أوله، فقد جعلنا من الحياة خريطة نحن محورها، وحددنا نسبتنا إلى كل محسوس وغير محسوس، بمقاييس وهمية هدتنا إليها الحاجة، هكذا لقد جزأنا الزمان، والزمان لا يتجزأ وقسمنا المسافة، والمسافة لا تتقسم" (54).

إن ارتباط الأسطوري والرمزي بالمنظومة الفكرية الرومنطيقية من حيث أنهما يمثلان وجها من وجوه التعبير عن نشدان المطلق والسعي إلى إدراك ما في الطبيعة من وحدة، وما في الحقيقة من شمول، ما يجعل الشاعر – عن وعي في أحيان كثيرة– يعمد إلى أن يتخيّر من الصور ما يتيح له تجاوز واقع جعل ديدنه اعتماد الحدود (بما للكلمة من المعاني) وسنتهُ تجزئة الحقيقة، وقد يتبادر إلى الذهن أن تبويب هذه الصور وردها إلى جملة من النماذج

---

53) المرجع نفسه، ص. 25.

54) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل المقاييس الأدبية، ص. 65، وقد خاض نعيمة في هذه القضية أيضا في فصل : محور الأدب (ص.ص. 23 – 28) وفي فصل غاية الحياة (ص.ص. 185-188) وغيرها من كتاب الغربال.

الأصلية أمر ميسور يتأتى للباحث دون كبير عناء، لكن النظر في النصُوص وممارستها يُفضيان إلى ما يشبه اليقين بان "تبويب ما ينتجه الخيال من رموز كبرى ضمن أصناف متمايزة تحرّك مستعملها وتؤثر فيه، تعترضه صعوبات جمّة من حيث أن الصور ليست خطّية من جهة، ومن حيث ما تحتمله أيضا من دلالات، من جهة ثانية" (55)، ولعلّ تلك الصعوبات ذاتها هي التي شحذت منا العزم على إدامة النظر في النصوص قصد تبيّن ما يمكن أن تُرد إليه من نماذج أصلية هي بمثابة الصور الجامعة أوالصور الكلية المولدة صورًا جزئية فيتأسس منها سدى النص ولحمته، فأفضى بنا ذلك إلى استخلاص نموذجين أصليين رأينا ترددهما في نصوص جبران وصحبه، ووجدنا شعراء الرابطة القلمية يديرون عليهما أغلب صورهم المعبّرة عن نزوعهم إلى معانقة المطلق وتجاوز ما كانوا يرون في واقعهم من حدود وأسيجة تطوّقه فتحول دونهم ودون إدراك جوهر الوجود، وهذان النموذجان الأصليان المترددان في تلك النصوص هما النموذج الأصلي المعبّر عن الشوق إلى الأصول والنموذج الأصلي المعبّر عن العود الأبدي.

ولسنا نقصد من هذا أن هذين النموذجين الأصليين وقف على جماعة الرّابطة القلميّة ولا أنّ أولئك الشعراء قد سبقوا غيرهم إليهما، إذ أنّهما نموذجان شائعان في كثير من الشعر قبلهم، وإنما نقصد أن بناء عدد كبير من النصوص الشعريّة على ذينك النموذجين يزيد الناظر في شعر نعيمة وأصحابه تأكّدًا من انخراط ذلك الشعر في رؤية يسعى الشاعر من خلالها إلى معانقة المطلق، والتعبير عن القيم الكونية وملامسة تخوم الكينونة في جوهرها، ولعلّ ذلك ممّا يزيدنا اقتناعا بأن أولئك الشعراء كانوا في سعي لا يفتر إلى ادراك مرتبة الشعر الحقّ.

ثم إنّه ليس المهمّ في تقديرنا ان نحصي مدى تردد كل واحد من هذين النموذجين الأصليين لدى كلّ شاعر من شعراء الرابطة القلميّة، إذ أن أغلب نصوصهم تقوم عليهما، يجتمعان في نصوص الشاعر الواحد، وان غلب

G. DURAND, Les structures anthropologiques de l'imaginaire op.cit, p. 29. (55

أحدهما على نصوص بعضهم، وفشا الثاني في نصوص بعضهم الآخر، دون أن يختصّ أي منهم بنموذج دون آخر، ولا غرابة في ذلك، فقد ذكرنا في مطلع دراستنا عددا من الملاحظات أوصلتنا إلى استنتاج أن نعيمة وأصحابه كانوا يدورون في فلك فكري واحد متآلف المكوّنات منسجم العناصر تآلفا وانسجاما أجازا لنا الحديث عن رؤية متجانسة وإن تفاوتت عمقا وآختلفت دقة وتباينت تعبيرا من واحد منهم إلى آخر، بل لعلّ المهم أن نتبيّن أن اللجوء إلى الأسطوري واستخدامه استخداما يبدو من خلال النموذج الأصلي أمر قد ينشأ من رغبة الشاعر في التخفي والتقنع والاحتجاب، حتّى يتمكن من اكتشاف ذاته وقد هداه النموذج الأصلي إلى الوجهة التي تقوده إلى ادراك تلك الذات في هويتها المطلقة خارج حدود الزمان والمكان أي في هويتها الأنطولوجية من حيث هي كائن في الوجود، فينطلق الشاعر بذلك من حدود ذاته "المدنية" ويتحرّر منها وممّا يقعد بها عن ادراك القوة السرمديّة الشاملة، ويتوصل بذلك أيضا إلى تبرير وجوده في الكون وتثبيته، وكأنه يثأر من مصيره وينتقم للمصير الانساني عموما، وإذا به يعوّض -عبر ذلك النموذج الأصلي- عمّا لم يستطع بلوغه غير أن اللجوء إلى الاسطوري واستخدامه من خلال النموذج الأصلي أمر قد ينشأ أيضا من رغبة لدى الشاعر، في أن يتذكر زمنا موغلا في القدم لا باعتباره فقط زمن البدايات، بل باعتباره أيضا زمنا مقدسا، هو زمن الخلق الأول، أوهو الزمن الذي كان الانسان فيه في انسجام مع سائر الكائنات، وكان في ائتلاف مع الطبيعة مدركا وحدتها، وكان - لذلك - سعيدًا كل السعادة.

ولسنا نرى بين هذين النموذجين الأصليين تعارضا ولا تقابلا، ذلك أن كلاّ منهما اجابة عن السؤال الذي يطرحه الانسان إذا ما تجاوز حدود المعيش اليومي أوحدود النفسي العارض، وسعى إلى أن يدرك كنه وجوده وتاق إلى منزلة من الكون يهديه إليها النموذج الأصلي من حيث هو تعبير عن "الأصل"، وهو تعبير قد يتخذ أشكالا عدة وصيغا متنوعة، ولكنها تعود إلى قضية واحدة، هي قضيّة الوجود في بعدها الكوني المطلق، بما يتفرّع عنهامن مسائل تتصل بمنزلة الانسان من الكون، وما تثيره من حيرة وتسآل حينا، أومن حنين وتطلّع

حينا آخر، كما تتصل بالأصل والمآل أوبالحياة والموت أوبما يتيح للانسان تجاوز ذينك الحدّين وصهر ما يبدو منهما من تناقض، في توقه إلى تعطيل فعل الزمن فيه، وشوقه إلى الخلود ليقهر الفناء، فيكون ملاذه في ذلك كله ما يجد في الأسطوري من طاقة على القضاء على المختلفات ومن قدرة على التأليف بين الأضداد، تأليفا يتخذ النموذج الأصلي سبيلا والرمزي حجابا فاذا التعبير بالنموذج الأصلي يضطلع بوظيفة الهادي المرشد، وإذا التعبير عن طريق الرمز يضطلع بوظيفة الحاجب (في المعنى الأول الذي للكلمة)، وإذا بالنصّ الشعري يزخر بطاقة تعبيرية تعسر الاحاطة بها، وقد يتوسل إليها الشاعر بتلك الصيغ، وهي صيغ –وإن كانت تهدي القارئ إلى الوجهة التي عليه اتخاذها في ادراك معنى النص، فانها تلفّ ذلك المعنى بحجاب يغشيه، في ضرب من الخفاء والتجلي المفضي إلى توجيه القارئ نحو التأويل وأخذه بعدم التوقف عند ظاهر العبارة.

فسيّان عندئذ أن يتخذ الشاعر النموذج الأصلي المتصل بالشوق إلى الأصول أوأن يجنح إلى اعتماد النموذج الأصلي المتصل بالعود الأبدي ذلك أنه قد شاعت بين الرومنطيقيين فكرة مؤداها أن لا ادراك لحقيقة العالم إلاّ إذا سلمنا بأن للعالم روحًا تسهر على النظام العجيب الذي يسير الكون وفقه، سهرًا يمكنها من ضبط انسجامه وتناسقه، حتى تتكشف الوحدة الكونية وتبدو للشاعر فيتغنى بها وقد أحسّ أنه صار عنصرًا من عناصرها وسما عن الدرك الذي تردى فيه الانسان العاديّ عبد العادات والتقاليد والرؤية المبنيّة على أساس عقلي، وهو احساس يميّز الشاعر من سائر البشر، إذ هو دليل يقظة لم يَتسنّ لغيره بلوغها، غير أنه إحساس يثير في النفس همّا وغمّا يسببهما إدراك ما بين الموجود والمنشود من بون شاسع، يدفع بالشاعر إلى محاولة تبيّن سببه من جهة والسعي إلى تجاوزه من جهة ثانية، ولعلّ تلك المحاولة وذلك السعي هما الاطار الذي يتنزل فيه إحساس الانسان بالنقص والرغبة في سده استكمالا للكيان الحق وهي رغبة يجد الشاعر لها في الأسطوري والرمزي خير سند للتعبير عنها ويجد لها فيه مطيّته إلى تصوير ذلك النموذج الأصليّ من حيث هو "شكل ديناميكي وبنية منظمة للصوّر إلاّ أنها تفيض دومًا عمّا هو فردي وعما يحيل على حياة الفرد

في أطوارها، وعمّا هو إقليمي أوآجتماعي، من العوامل التي تسهم في تشكيل الصورة وتجسيدها [56].

فاعتماد هذا النموذج الأصلي أوذاك ليس الاّ دليلاً آخر على أن الرؤية الرومنطيقيّة واحدة في جوهرها – وإن اختلفت تجلّياتها واختلف التعبيرعنها من شاعر إلى آخر– وعلى أنها تنبئ دونما شك بما كان يعتمل في نفوس الرومنطيقيين من عدم الرضى بما آل إليه الانسان من منزلة، ومن توق إلى منزلة جديدة يتحد فيها الانسان بالعناصر ويبلغ ما يراها عليه من انسجام فيما بينها ومن تجدّد يضفي عليها خلودًا افتقده هو حينما آنسلخ عنها وسار في طريق أبعدته عن طبيعته الأولى؛ ولعلّ في ذلك بعض التفسير لما سعينا إلى بيانه وتحليله عندما تحدثنا عن "ليل الأشواق" من حيث أن الحنين إلى الطفولة أوإلى الوطن المثالي أوإلى الوطن الفكرة قد شكل معنى هامّا من المعاني التي تدور عليها الرؤية الرومنطيقية لدى شعراء الرابطة القلمية، ومن حيث أن ذلك الحنين يتحوّل إلى رغبة في استعادة الزمن الأول أوإلى رغبة في الغاء فعل الزمن في الانسان عبر ضرب من التجدد يلغي العدم والفناء، يتم التعبير عنها لدى هؤلاء الشعراء عبر عدد من النماذج الأصليّة تتردد لديهم ترددا يؤيّد ما عملنا على بيانه من اجتماعهم على رؤية متجانسة المكوّنات، لعلها لم تكن سوى صدى لذلك الاحساس بالحاجة وقد تلبّس بالشاعر فأثار في نفسه شوقا متأججا وتوقا مقيما إلى تأصيل الكيان.

وليست غايتنا أن نعود إلى الحديث عن مختلف المكوّنات التي تقوم عليها الرؤية الرومنطيقية كما تجلت في شعر جماعة الرابطة القلمية، وإنما نروم أن نبيّن أن صيغ التعبير عن تلك المكونات قد اتخذت بعض النماذج الأصلية لباسا، لا نتيجة اختيار فني عارض، بل لعلّ ذلك لم يكن إلاّ نتيجة حتمية أفضت إليها تلك الرؤية ذاتها، وهي رؤية قد كان من أسسها مخالفة السائد والخروج عنه، واعتزال ما شاع بين الناس ونبذه بحثا عن "يقين" غير يقينهم، ولكنه يقين مراوغ يعسر إدراكه والاحاطة به، فاذا بالشاعر قد أشرف على هوّة من الحيرة

---

56) G. DURAND, l'imagination symbolique, Paris, Quadrige/PUF, 3è édi. 1993, p.66.

لا ينتشله من وهدتها إلاّ اللواذ بما يراه كفيلا بأن يساعده على تبيّن معنى وجوده في الكون وكيفية ذلك الوجود من خلال اختراق الحجُب، حجب المظاهر الخادعة التي لفّت الحقيقة الأولى، حتى يعود للوجود أَلَقُه ويرجع إلى الحياة آنسجامها : "من وراء جدران الحاضر (...) رأيت الجموع ساجدة على صدر الطبيعة، متجهة نحو المشرق، منتظرة فيض نور الصباح، صباح الحقيقة (...) رأيت الألفة مستحكمة بين الانسان والمخلوقات (...) رأيت الانسان قد علم أنه حجر زاوية المخلوقات، فترفّع عن الصغائر وتعالى عن الدنايا، وكشف عن بصيرة النفس مناديل الالتباس، فأصبحتْ تقرأ ما تكتبه الغيوم على وجه السماء وما ينمّقه النسيم على صفحات الماء، وتفقه كنه أنفاس الأزهار وتعرف معنى أغاني الشحارير والبلابل" (57).

لئن كان من نافلة القول أن نشيرإلى انبناء هذا الشاهد الذي سقنا من بعض نصوص جبران على الرؤيا، فانه من المفيد أن نلحّ على ما فيه من تأكيد لأهمية الانسان من حيث هو "حجر زاوية المخلوقات" على حدّ تعبيره، وهي فكرة شائعة لدى الرومنطيقيين آنطلقوا منها لبيان أهمية الانسان بالنسبة إلى سائر الكائنات من حيث هو الكائن الذي تتجلّى فيه خلاصة التطوّر في الكون، ويتجسم فيه آنسجام العناصر وتناغمها، غير أننا إذا عدنا إلى قيام هذا النص على الرؤيا أرجعتنا الرؤيا إلى ما دأب عليه الشاعر من عودة إلى ذاته يستبطنها وإلى كيانه يسأله، وقد اعتقد أنه هو الأصل الذي يمكن أن تُردّ إليه مختلف الفروع المتصلة بالوجود وحقيقته والكون وجوهره، والطبيعة ووحدتها، ولكن في عودته إلى ذاته وعيًا بمأساته، وهي مأساة من أسبابها إدراك فعل الزمن فيه، وهو فعل يتجلّى على وجه الخصوص في المصير الذي أصبح الانسان يجري إليه منذ أن غادر موطنه الأوّل. فاذا ما رام مغالبة ذلك المصير، لم يجد من سبيل يتخذها سوى العمل على إعلاء ذلك الاحساس الفاجع بتعاقب الزمن حتى يستطيع تجاوز سجن الوجود، ويتمكن من تخطي انسداد الأفق

---

57) جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة (فصل : نظرة إلى الآتي) ضمن المجموعة الكاملة، ص. 289.

بالفناء يتربص به، ولعلّ في ذلك ما يهدينا إلى إدراك العلة التي تدفع ببعض شعراء الرابطة القلميّة -وهم في ذلك على نهج عدد كبير من الرومنطيقيين- إلى أن يقيموا جانبا عظيما من صورهم على مقابلة بين طرفين أساسيين، إذا قصدنا الايجاز في الحديث عنهما قلنا إنهما الماضي والحاضر، أوهما الأمس واليوم، وإن تولّدت عنهما شبكة من الصّور يمكن أن نردّ إليها عددًا من الثنائيات الضدّية التي تهدينا في شعاب الفضاء التخييلي الذي كان أولئك الشعراء يسبحون فيه، وهذه الثنائيات هي النور والظلام حينا والصباح والليل حينا آخر، والحركة والجمود حينا ثالثا والحياة والموت أحيانا، وهي ثنائيات تنشأ منها صور تقوم - دونما شك- على التناظر، ولكنهُ تناظر يزيد الاحساس بالهوّة الفاصلة بين الطرفين عمقا: [مجزوء الكامل].

قــد كــان لــي يــا نهــر قلــب ضـــاحك مثـــل المـــروج
حـــرّ كقلبـــك فيـــه أهـــواء وآمــــــال تمــــــوج
قــد كــان يــضحي غيــر مــا يمـــسي ولا يـــشكو الملـــل
واليـــوم قـــد جمـــدت كوجهـــك فيـــه أمـــواج الأمـــل
(...) نبذتـــه ضوضـــاء الحيـــاة فمـــال عنهـــا وانفـــرد
وغـــدا جمـــادا لا يحـــنّ ولا يميـــل إلـــى أحـــد [58]

لئن كان منطلق نعيمة في هذه القصيدة - قصيدة النهر المتجمد- ما أحس به من مماثلة بين ذلك النهر وقد أتى عليه الشتاء فكساه بما يشبه الكفن أوالقيد فعطّل حركته بعد أن كان "مرنما بين الحدائق والزهور"، وبين قلبه هو، وقد غدا مُكبّلاً "غريبا"، فان هذه الصورة لا تكتمل إلاّ في سياق مقابلة أعمّ وأشمل هي مقابلة بين ماضٍ ملئ بالحياة والغبطة والحبور وحاضر يغمره الأسى ويبعث في النفس لوعة، وهي مقابلة تدفع بالشاعر إلى الغوص في ما تبعثه الذكرى في نفسه من توق إلى ذلك الأمس البعيد، ومن ثم فهي مقابلة تنخرط في سياق ينفتح على نموذج أصلي قد كان من النماذج المترددة في شعر

---

58) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيدة : النهر المتجمد، ص.ص. 12-13.

جماعة الرابطة، وهو نموذج الحنين إلى الأصول والشوق إلى الزمن الأوّل وهو زمن كثيرا ما اقترن في حديث الشعراء بالحنين إلى الطفولة، لا من حيث هي فترة من حياة الشاعر الفردية الشخصيّة فحسب، بل من حيث ما تحيل عليه أيضا من توق إلى استعادة منزلة كان يتبوّؤها الانسان في فجر الحياة، ومن حيث ما يتصل بها من معاني طفولة الكون وانبثاق الحياة، ممّا يحيل على ما له صلة بالنماذج الأصلية المرتبطة بأصل الكون من جهة وبسعادة الانسان في تلك الفترة من جهة ثانية، وبما تولد عن مفارقته تلك السعادة وهبوطه إلى "أرض الشقاء"، من إحساس بالمرارة والخيبة من جهة ثالثة، وقد ألحّ جون بورقوس (J. BURGOS) على "أنه يمكننا أن نحتفظ بفكرتين أساسيتين من علم التحليل النفساني الفرويدي، وهما سعادة الأصل وسعادة زمن بدايات الكائن البشري من جهة (وهو معنى يتردد في الديانات القديمة) وإمكانية العودة إلى ذلك الزمن، زمن البدايات من جهة ثانية (وهو أمر نجده في طقوس بعض المجتمعات القديمة) فاذا نظرنا إلى القضية من هذا الوجه، قلنا إن مكوّنات اللاوعي التي تتجلى للوعي صدفة أوبفعل فاعل هي التي تبعث الجنة الأولى وزمنها الواقع خارج حدود الزمن الخطي، وتتيح للانسان أن يحيا في حاضره القطيعة مع ذلك الزمن الأول، والهبوط إلى هذا الزمن المعيش، فكل صورة تؤدي إلى ابتعاث مثل هذا، يمكن أن ننعتها بأنها أسطورية، إذ أنها تستمد قيمتها ووظيفتها من زمن أسطوري، سواء أكان فرديا أم جماعيا" [59]، فاذا رأينا إيليا أبا ماضي يتحدّث عن ذلك الزمن الأول الذي يبعث في نفسه شوقا لا يخبو أواره كان حديثه مزيجا من الحسرة والتمني والتوق والتوقع والرجاء : [كامل] :

روحي التي بالأمس كانت ترتع	في الغاب مثل الظبية القمراء
تقتات بالثمر الجنيّ فتشبع	ويبلّ غلّتها رشاش الماء
نظرت إليك فأصبحت لا تقنع	بالماء والأفياء في الغبراء
(...) ناديتِها فلها إليك تطلع	هذا التطلع كان أصل شقائي
(...) جرّدت هذا الطين من أوهامه	وكبرت عن قارورة من طين

(59 Jean BURGOS, Pour une poétique de l'imaginaire, op. cit., p.p. 146-147.

كيف الوصول إليك يا نار القــرى　　أنا في الحضيض وأنت في الجوزاء
لي ألف باصرة تحنّ كمـــا تـــرى　　لكنّ دونك ألف ألف غطاء (60)

وليس معنى حديث أبي ماضي - فيما نقدّر- مقصورًا على ما كان يعتمل في نفسه هو، فردًا كائنا اجتماعيا، بل إنه حديث وثيق الصلة بالبعد الانطولوجي العامّ إذ أن حديثه يتجاوز شخصه ويتجاوز ما هو نفسي آني عارض ليعانق ما هو إنساني عامّ أي ما هو على صلة باستفاقة الانسان من غفوته أومن غفلته حينما تطلّع إلى "الحقيقة" التي طمسها الطين بأوهامه، وما الطين في هذه الأبيات إلاّ الجسم وهو من ثمّ قيد، وهو أيضا قمقم الروح، كما هو موطن الحواس، والحواس قاصرة عن معانقة الحقيقة الكلية لاعتمادها منهج التجزئة في النظر والتقدير، فاذا ما انعتق الانسان، وكبر عن "قارورة الطين" وسعى إلى إدراك "القوة السرمديّة الشاملة، ذكر ما كان عليه في طفولة الحياة أوفي طفولة الكون، فاذا به يكتشف أن وجوده في الكون ينطوي على جرح عميق، وهو جرح لم يعرفه الانسان في الزمن الأول، حينما كان على انسجام مع العناصر والكائنات، ثم إنه جرح يفغر فاه فيقع الشاعر منه على إحساس بالحاجة إلى رأب صدعه، وقد استقر في وعيه أن الوجود الانساني وجود منقوص كما يقع منه على احساس بالحاجة إلى ما ينقع غلته وقد آشتــد به الأوام : [مجزوء الرمل] :

عطـــــشت زهــــرة روحــــــي　　وذوت بنـــــت الخلـــــــودْ
فــــسقتها مــــن جروحــــــي　　هاهنــــا أيـــدي الوجـــود
وشـــــــــــــعوري
إيـــه يـــا صـــبري قلـــيلا　　ثـــم نجتـــاز الطريـــقْ
لا تفـــــــارقني علــــــيلا　　أنـــت يـــا نعـــم الرفيـــق
فــــي المــــــسير (61)

60) إيليا أبو ماضي، الديوان، قصيدة : نار القرى، ص.ص. 99-100.
61) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيدة : بنت الخلود، ص.ص. 39-40.

لعلنا في غير حاجة إلى تأكيد ما تزخر به هذه الأبيات من شعور بالشوق إلى ما يروي عطش الروح حتى يستطيع الشاعر أن "يجتاز الطريق" فيعود إلى ما فقد من جنة ويعانق ما يروم من خلود ومن اتحاد بعناصر الكون يتحقق له به ما صار يفتقر إليه من انسجام وقد استقر في وعيه أن الوجود الانساني وجود منقوص -وقد عبّر عن ذلك النقص وعن تلك الحاجة بصورتي العطش والذبول وهما صورتان تحيلان على الطبيعة، شأنهما في ذلك شأن جل الصور في الشعر الرومنطيقي على ما هو شائع معروف لا يستدعي التوقف عنده وتحليله، وإن كان من المفيد أن نشير إلى أن استناد جلّ صور الرومنطيقيين إلى الطبيعة يمكن تفسيره بما عُرف لديهم من رغبة في إقامة توازٍ كامل بين الكون الأكبر والكون الأصغر، وهي فكرة شاعت في الفكر الأسطوري على ما بيّنه كاسيرر (E. CASSIRER)[62]. ورجع إليها الرومنطيقيون في سعيهم إلى بيان أن جميع الكائنات - وإن اختلفت في الظاهر- ما هي إلاّ تجلّيات مختلفة المظاهر لجوهر واحد وحقيقة واحدة، أساسها الانسجام والتكامل. فإذا عدنا إلى أبيات رشيد أيوب في هذا الشاهد،أمكننا أن نذهب إلى أن هذا الاحساس بالحاجة أوالشعور بالنقص لممّا يبعث في النفس حنينا إلى زمن لم يكن الانسان فيه يحسّ بغير السعادة تملأ كيانه، ولا كان يرى من حوله غير حقيقة واحدة خالدة، سيعمل جاهدا على استعادتها، وإذا بنا - مرّة أخرى- في سياق الشوق إلى الأصول أوفي سياق الحنين إلى جنة ضاعت من يديه، أي في سياق أسطوري مكين ينفتح على الحلم والرؤيا كما ينفتح على الذكرى، وهي جميعا ممّا يستعيض به الشاعر عمّا فقده، فأورثه قلقا عميقا وخلّف فيه شعورًا بالخطيئة والذنب، وهو ما يجعلنا نؤكد مرّة أخرى أن لجوء الشاعر إلى التعبير عمّا كان يراه، تعبيرا يتوسل الأسطوري ويتلبس بالنماذج العليا ليس من باب الافتعال والتصنع، بل هو أمر ناشئ عن وعي بالذات وعي يرجو به أن يفهم لم انقلبت سعادته شقاء وفردوسه جحيما وحياته عذابا مقيما ويرجو به أن يدرك معنى الوجود أيضا، فينطلق في البحث عمّا يأخذ بيده ويساعده على تخطي تلك

---

(62) E. CASSIRER, La philosophie des formes symboliques, op. cit, p.p. 117-120.

الأغوار السحيقة، فيجد الملاذ في الأسطوري وقد صيغ في بعض النّماذج الأصلية، فتتشكل الصّور تشكّلا يلغي المسافات والابعاد، ويضرب صفحا عن مقتضيات الزمان والمكان، فاذا بنا لا نشك لحظة في أن الشاعر يتحدث عن الانسان – دون اعتبار للحدود – وإن نسب الحديث إلى ضمير المتكلم المفرد، فأضفى على أبياته –بذلك– غنائيّة لا تنكر، وإذا بنا على ما يشبه اليقين من أن أبياته تلك تنطق عن الحنين إلى ما سماه هو "نار القرى"، ونسميه نحن شوقا إلى الأصول، وتوقا إلى زمن البدايات، وما هو إلا زمن أسطوري، وقد غدا الحنين والشوق لديه هاجسا مقيما، عساه يبلغ من خلاله طفولة الانسان، بما فيها من سحر وألق وبما فيها من سعادة وانسجام : [بسيط مسمّط]

يمـــــرّ ذكـــــر الـــــصبا أنغــــــام مزمـــــار
أو نفـــــخ زهــــر الربـــــا فــــي شـــهر أيّـــار[63]

ولعلّنا في غير حاجة إلى تأكيد أن حديث ندره حداد في هذا الشاهد، وحديث رشيد أيوب في الشاهد السابق لا يمكن إدراجهما فيما شاع في الشعر العربي من تعبير عن الاحساس باللوعة لضياع الصبا أولمغادرة الشباب وحلول الشيخوخة [64]، ذلك أن الطفولة أو الصبا في حديث شعراء الرابطة القلميّة لا يتوقف عند حدود المدلول المعروف، وإنما يغدو المدلول فيه دالاّ يحيل على مدلول آخر، على ما بيّنا عند حديثنا عن الصلة المتينة بين الأسطوري

63) ندرة حداد، أوراق الخريف، (ط. نيويورك 1941)، قصيدة "أغنية الخريف"، ص. 23.

64) يكفينا أن نذكر – تمثيلا لا حصرا – القطعة رقم 27 من ديوان أبي العتاهية، وهي قطعة يقول فيها [وافر] :

بكيــت علـــى الـــشباب بـــدمع عينـــي فلـــم يغـــن البكـــاء ولا النحيـــب
فيـــا أســـفا اســـفت علـــى شـــباب نعـــاه الـــشيب والـــرأس الخـــضيب
عريـــت مـــن الـــشباب وكنـــت غـــصنا كما يعـــري مـــن الـــورق القـــضيب
فيـــا ليـــت الـــشباب يعـــود يومـــا فـــأخبره بمـــا فعـــل المـــشيب

أنظر أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، تحقيق شكري فيصل، دمشق، مطبعة جامعة دمشق، 1384 هـ./1965م.، ص. 32.

والرمزي وانصهارهما في النماذج الأصليّة التي تشد نسيج النص فتؤلف بين معانيه وتجمع بين صوره وتلغي ما قد يبدو في الظاهر من تنافر بينها جميعا، فتكشف للقارئ الصورة الجامعة التي تنداح عنها مختلف الصور التي يتكون منها النص وتفتح له أفقا من التأويل يعسر استفراغ معانيه جميعا.

غير أن مختلف ضروب التأويل التي ينفتح عليها النص لا تتأسس على تناقض ولا يمكن أن يحكمها غير الانسجام، ذلك أن هذه النصوص تنخرط في سياق رؤية متكاملة العناصر مترابطة الأجزاء، وهو ترابط يضطلع بدور الواقي من جهة وبمهمة الهادي من جهة ثانية: فهو يقينا من خطر الزيغ والابعاد في التأويل إبعادًا يخرج النصوص من سياقها العام، وهو يهدينا إلى الوجهة التي يمكن اتخاذها عند التأويل أيضا، فاذا ما تحدث الشاعر عن طفولته وذكر ما كان له فيها من سعادة أمكن فهم حديثه على معناه الظاهر، فيندرج نصه بذلك في سياق معنى شعري معهود في الشعر العربي، ولكن التوقف عند ظاهر المعنى الأوّل يبعد بالنص عن الرّوح التي تحرّكه على الحقيقة، وإذا بالقارئ يجد نفسه مدفوعا – نتيجة ما يحشده الشاعر في نصّه من إشارات– إلى اعتبار ذلك المعنى الأوّل (الذي هو في حقيقته مدلول) دالاً في سلسلة دلالة جديدة، وإذا به يدرك أن الشاعر حينما تحدث عن طفولته إنما تحدث عمّا تحيل عليه الطفولة من معانٍ تتجاوز ذاته إلى معانٍ تخرق حدود الزمن الشخصي لتأخذ القارئ إلى أصقاع بعيدة تعيده إلى طفولة الانسان في "طفولة" الكون، أوإلى زمن هو كالحلم، لا زمني، ولما كان كذلك كانت السعادة طابعه المميّز، غير أن تلك السعادة قد انقضت، وأصبحت أثرا بعد عين، يذكرها الشاعر فيقارن أمسه بيومه أوماضيه بحاضره فيزداد الاحساس بالمرارة في نفسه عمقا، ويتضخّم لديه الشعور بفقدان ما به تكتسب حياته معنى فاذا به في مثل "حرقة الشيوخ": [رمل]

يا زمان الحبّ قد ولّى الشباب   وتوارى العمر كالظل الضئيل

وامّحى الماضي كسطر من كتاب   خطه الوهم على الطرس البليل

وغدت أيامنا قيد العذاب   في وجود بالمسرّات بخيل

* * * * *

(...) كم شربنا من كؤوس سطعت   في يد الساقي كنور القبس

(...) وتلونا الشعر حتى سمعت   زهر الأفلاك صوت الأنفس

... تلك أيام تولت كالزهور   بهبوط الثلج من صدر الشتاء

فالذي جاءت به أيدي الدهور   سلبته خلسة كفّ الشقاء ... [65]

تدعونا أبيات جبران هذه إلى التوقف عندها لما فيها من إلحاح الشاعر على ما كان يطبع الأمس من سعادة وحبّ ومسرّاتوما صار عليه اليوم من عذاب مقيم أتى على وجود الانسان كالثلج يُذبل الزهر، ولما قامت عليه – في البنية العميقة، إن جاز لنا هذا القول– من الذكرى، ثم لما يَضطلع به الحديث المؤسّس على الذكرى من تأجيج الاحساس بالحرقة والأسى، وهو إحساس يتجاوز الشاعر إلى الانسان، إذا ما قارن أمسه بيومه وأخذته الذكرى إلى الطفولة فاذا هي تحيله على الزمن الأول حينما كان ينعم في جنته بحياة ملؤها الهناء، فيعظم في نفسه الجنين إلى ذلك الزمن الفردوسي، ويبرّح به الشوق إلى ذلك الأصل، أوإلى ذلك العهد الذي غادره أسيفا، فينبعث في نفسه إحساس فاجع بالانحدار أوالهبوط أوالسقوط من جهة ويخالجها أمل في استعادة ذلك العهد الفقيد من جهة ثانية، وهو عهد ظل ماثلا في ذاكرته يوجه كيانه ويعمر وجدانه، وقد ذهب بعض الشعراء الغربيين إلى تقرير "ان الانسان إلاه هبط الأرض وظلّ يذكر السماوات العلى" [66] وما الحاح تلك الذكرى فيما نقدّر إلا نتيجة الاحساس بوطأة حدث الانفصال والهبوط، وهو حدث ظلت ذكراه تنكأ الجرح،

---

65) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : حرقة الشيوخ، ص.ص. 600 – 601 من المجموعة الكاملة.

66) ذكر هذا البيت من الشعر الفرنسي في كتاب :

Léon Cellier L'épopée romantique et les grands mythes romantiques, Paris, SEDES, 1971, p. 56. ولم يذكر المؤلف قائله، وهو بيت للشاعر لامرتين (1790-1869) انظر في ذلك :

A. Lamartine, Méditations, Paris, Garnier 1968, édition critique préparée par Fernard Letessier ; p 7, vers : 70 du poème intitulé : Méditation Deuxième, L'Homme.

وتزيد الشاعر همّا وتثقل وعيه بجرم لم يقترفه، ولكنه يتوق إلى التخلص من ربقته، فما يزداد إلاّ قلقا لا تنجيه من براثنه إلاّ الرؤيا :

أيها ذي الــذكرى أي ليـــل يـــدجو | لَوْ لَوَيت وجها أوســـدلت ســـترا
تغـــرب الــدراري وبقلبـــي منهـــا | ساطعات الذكرى تطرد الظلامـــا
فاقتنع يـــا قلبـــي بخيـــال الرؤيـــا | كن كعين يقظى تبصر الأحلاما[67]

إننا – إذا ما عدنا إلى النموذج الأصلي المتصل بالشوق إلى الأصول- نرى أن الذكرى هي الخيط الرفيع الذي يبقى به الأمل قائما في نفس الشاعر – وفي نفس الانسان عموما في المنظور الرومنطيقي، وهو أمل يعده بالعودة إلى ما كان له قبل الهبوط أوقبل الانحدار، فاذا ما تردّد الشاعر بين الظلمة والنور، فما ذاك إلاّ تصوير للتردد بين الخوف والرجاء، وما ذاك إلاّ تعبير عن القلق تتخلله لحظات من الأمل، يحييها ما ظل في نفس الشاعر من حنين يأخذه إلى عالم اثيري لا حدود فيه ولا قيود : [مخلع البسيط]

أحنّ شوقا إلى ديار | رأيت فيها سنا الجمالْ
أهبطت منها إلى قرار | أمست به الروح في اعتقال
أهيم في الليل مثل أعمى | جاع ولا يحسن السؤال
يهزني في الدجى حنين | إلى الذي مرّ من وصال[68]

ولعله يحسن أن نشير إلى اتصال الهبوط بالظلمة والليل في هذا الشاهد وفي الشاهد السابق أيضا، ذلك أن مغادرة ديار يعمّها "سنا الجمال" إلى قرارٍ هي مغادرة عالم نوراني سحري مقدس، أساسه السعادة الناجمة عن الاحساس بالاتحاد بالقوة السرمدية الشاملة والانسجام مع الكائنات جميعا، وهو لذلك عالم لازمني لا محدود، والانحدار إلى عالم يغشاه الظلام، وتتحكم فيه الحدود وهي حدود تقعد به دون ادراك جوهر الحقيقة، وتبعد به عمّا كان له من تناغم مع

67) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيدة : في هيكل الذكرى، ص. 154.
68) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيدة : على طريق إرم، ص.ص. 179-180.

العناصر، وتفتح عينيه على الزمن الذي يتقضى بلا رجعة وعلى فعله فيه، فاذا به على شفا هاوية مظلمة بعيدة القرار، يزيد من رعبها ما اضحى ملابسا لها من دنس وفساد أورثا نفس الشاعر احساسا بالمرارة والخيبة، واحساسا بشقاء مقيم تزداد وطأته إذا ما قارن ما كان عليه بما آل إليه، فاذا به يستعجل العودة إلى فردوسه المفقود حتى يسترجع معنى الوجود ويعلو على الترّهات التي أضحت تصرّف حياة البشر: [متقارب]

زرعت المحبة وسط القلوب ولم أدر أني زرعت الخيال
فهبّت عليها رياح الجنوب وهبت عليها رياح الشمال
فلم يبق ممّا زرعت أثر ليشهد مثلي مرور الزمان

* * * * *

هي النفس تاهت برحب الفضا وحلّت بأرض الشقا والهموم
وها هي تعنو لحكم القضا وتنظر في ما وراء الغيوم
وترجو انقضاء الشقا بالسفر لذاك تحبّ مرور الزمان [69]

* * * * *

والحق أن هذا السّفر الذي يرومه رشيد أيوب في هذه الأبيات سفر على صلة متينة بالشوق إلى استعادة ذلك الزمن الأول، زمن بدايات الكون، وهو زمن يعيدنا إلى منحدرات الانسان السحيقة، أوإلى زمن لا مكان فيه للموت، أي إلى زمن سمته الأولى خلود يقهر فعل الفناء وهو لذلك زمن مقدّس، إذ أن هبوط الانسان إلى هذا العالم يعني -فيما يعنيه - هبوطاً إلى عالم غايته الموت والفناء، ولمّا كان طابعه الموت والفناء، جرّ على الانسان ذلك الاحساس بالشقاء بسبب مغادرته الخلود والزمن المطلق، وبسبب احتماله فعل الزمن فيه وخضوعه له خضوعا يبعد به عن جوهره الأول ويغيّره بما في هذه اللفظة من معاني الغير والمصائب التي تحلّ به فتحيله إلى طبيعة غير طبيعته واذا سعادته شقاء، وحريته قيد وقربه من العناصر بعد عنها والفته وحشة ووحدة وانزواء : [مجتث]

---

69) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيد : مرور الزمان، ص.ص. 126-127.

يـــا أخـــت روحـــي اســـمعيني مـــــن أوج تلـــــك الـــــسماء
أراك لا تعرفينـــــــــــــــي أزال عنـــــــي البهـــــــاء
أجـــــل! تغيّـــــر كنهـــــي مـــــذ جئـــت أرض الــــشقاء
بُـــــدّلتُ فيهـــــا جلالـــــي بحلّـــــة مـــــن عظـــــام
(...) الناس؟ من هـــم؟ جـــسوم ضـــــاعت بهـــــن النفـــــوس
(...) نـــاموا ونفـــسي يقْظـــى تهـــــذي بـــــذكر الـــــشموس
ترجـــــو أنتهـــــاء اعتقـــــالي لكـــــي تقـــــض الخيـــــام
(...) كانت لها الـشهب عرشـــا وكنتمـــــا فـــــي اقتـــــراب
فاهبطـــــت فهـــــي تخـــــشى وتنـــزوي فـــي الحجـــاب [70]

لا شكّ في أن قارئ هذه الأبيات يقف في يسر على ما قامت عليه من مقابلة بين السماء، موطن البهاء والجلال والشهب والشموس من جهة والأرض، أرض الشقاء والظلمة والحجب والغِيَر من جهة ثانية وما هذه المقابلة فيما نقدر إلا صدًى للنموذج الأصلي الدائر على الشوق إلى الأصول، بعد أن أهبط الانسان من فردوسه، فصار إلى الحيرة تعصف به وإلى القلق ينوشه فيذهب بما كان له من الهناء والاطمئنان والسعادة وإلى الفناء يتربّص به وإلى الشقاء يعمر أيامه ولياليه، فليس من التمحّل إن ذهبنا إلى أن الشوق إلى الأصول يعيدنا إلى نموذج أصلي موغل في الوعي الجمعي، فهو يحيل على آدم (ان نحن بقينا في حدود الديانات السماويّة) وقد أهبط من الجنة بعد أن أكل من شجرة المعرفة - في الرواية التي نجدها في العهد العتيق، فأثار ذلك بعض الخشية لدى "الرب الالاه"، فقال "هو ذا آدم قد صار كواحد منا يعرف الخير والشرّ، والآن لعلـــه يمدّ يده فيأخذ من شجرة الحياة أيضا ويأكل فيحيا إلى الدهر" [71]، ونرى عندئذ أن الهبوط قد أدى إلى فقدان آدم الخلود، ويعني هذا أن هبوطه سيجعله خاضعا لفعل الزمن ويجعل حياته آيلة إلى الموت ووجوده

70) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيدة : مناجاة، ص.ص. 76-77.

71) أنظر : العهد العتيق، المجلد الأول (سفر التكوين)، بيروت، مطبعة المرسلين اليسوعيين 1876، ص. 8.

إلى الفناء وفي ذلك ما فيه من انفصال آدم عن جوهره الأول وعن انسجامه مع عناصر الكون واتحاده بها ومماثلتها في ما يتعلق بالموت والانبعاث أوبالديمومة والخلود على وجه من الوجوه، وانفصاله عنها قد ولّد فيه إحساسا بالحاجة إلى "العودة إلى الأصل" وتوقا إلى الرجوع إلى منزلته من الكائنات ولكن في الهبوط إشارة إلى عقوبة وجزاء على خطيئة اقترفها، وسيزيد هذا في تعميق مأساته لانه سيسعى جاهدا إلى التكفير عن خطئه حتى يتمكّن من العودة إلى ما كان عليه، فاذا ما ذكرنا أن آدم هو الانسان الأول – في الديانات السماويّة– وإن اختلفت قصته فيها– كانت قصته "قصة مؤسسة وصفت نشأة الانسان وذكرت منحدراته السحيقة، وهي قصّة مقدّسة يؤمن معتنقو تلك الديانات بأنها الواقع وبأنها الحق" [72]، ولعلّ هذا التصوّر لقصة هبوط آدم في الديانات السماويّة غير غريب عمّا هو معروف في بعض الأساطير اليونانيّة وغيرها، وقد استعرض جيلبار دوران (DURAND) عددا من الأساطير المختلفة التي تجعل من السقوط وما ينتج عنه من كارثة أومن قطيعة قطبا تدور عليه [73] ويكفي أن نذكر قصة إيكار وقد حبسه مينوس، ملك جزيرة اقريطش، وحبسأباه معه في المتاهة، فهربا منها مستعمليْن أجنحة من الريش شُدّت بالشمع، ولكن إيكار اقترب من الشمس اقترابًا، فذاب الشمع وسقط هو في البحر فغرق [74] وهي قصّة، إذا ما تجاوزنا ظاهر الجزئيات التي يقوم عليها سرد الأحداث فيها، يمكن أن نتأوّلها على وجوه لعلّ من أهمّها اعتبار إيكار رمزًا للرّوح تودّ الرجوع إلى موطنها الأوّل ولكنها لم يجتمع لديها بعد ما به تشق طريق العودة، فاذا بها تعود إلى الأغوار السحيقة، ممثّلة في البحر في هذه القصّة [75] ولا نخال إلاّ أنها تعيدنا إلى الصورة الجامعة نفسها التي نجدها في قصّة آدم صورة الهبوط وإن اختلفت الجزئيات والأحداث. ولا نخال كذلك إلاّ أنها تبقينا في سياق

---

72) هشام الريفي، النقطة والدائرة، الأسطوري في أغاني الحياة، ضمن : دراسات في الشعرية، الشابي نموذجا، ص. 259.

73) G. DURAND, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit, - 73p.p.:122-129.

74) Nadia Julien, Dictionnaire des mythes, op. cit, p.318.

75) انظر في هذا :

Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, op. cit, p.p.517-518.

النموذج الأصلي المتصل بالشوق إلى الأصول وما يشتمل عليه من صورة السقوط وما يتبعه من قطيعة وشقاء وهي قطيعة على صلة بما يخامر الانسان من إحساس بالغربة في وجود لم يألفه فأورثه إحساسا بالشقاء، وهو إحساس مرتبط بالحاجة إلى "الرجوع" إلى ما كان عليه من سعادة وألق وآنسجام من جهة، كما هو مرتبط بما آلت إليه منزلته وقد غدا الموت يحكمها من جهة ثانية ولعلّ في هذا بعض التفسير لما نجده من تردد صورة الهبوط في شعر جماعة الرابطة القلمية وهي صورة كثيرا ما ارتبطت بصور الحنين إلى الديار والشوق إلى الطفولة والتوق إلى استرجاع دنيا من الأحلام والرؤى، لا يمكن للشاعر أن يبلغها إلاّ إذا "انعتقت" روحه من "سجن الأديم" ولذلك نرى نفسه متلجلجة يدفعها الرجاء ويقعد بها "الطين"، فتغلب عليها الذكرى ويملؤها الأسف : [مجزوء الكامل] :

أصعدت في ركب النزوع	حتى وصلت إلى الربوع
فأتاك أمر بالرجوع	أعلى هبوطك تأسفين
أم شاقك الذكر القديم	ذكر الحمى قبل السديم
فوقفت في سجن الأديم	نحو الحمى تتلفّتين [76]

إن صورة الشوق إلى "الحمى قبل السديم" وصورة العجز بسبب "سجن الأديم" من الصور الملابسة للهبوط بل إن صورة "سجن الأديم" وما تورثه من احساس بالثقل، صورة تذكر الانسان بمحاولاته التي لا تحصى – زمن صباه – من أجل أن يقف وينتصب، وهي محاولات يكون فيها "السقوط" حقيقة لا مجازًا، فتورثه السقطات كلوما وتورثه وعيا حادّا بالجاذبية تشده إلى أسفل، فترتبط محاولات الوقوف في وعيه بالسقوط [77] وما محاولات الوقوف، عند التحقيق – الا ضرب من ضروب السعي إلى "الإقلاع" والانفصال عن "الاديم" أوما هي إلاّ تجسيد سعي الانسان حتى ينطلق من عقاله الأرضي ويتخلص من الجاذبيّة التي تشده إلى أرض الشقاء، لكن "التراب" يعطّل سعيه ويحول دون

---

76) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : يا نفس، ص. 88.

G. DURAND, Les structures anthrologiques de l'imaginaire op. cit. p.125. (77

تحقيق ما يصبو إلى تحقيقه، فلا ينثني الشاعر ولا يستسلم، وقد ظل في نفسه شبه اليقين بأن الهبوط – وإن كان نتيجة للخطيئة الأولى التي اقترفها آدم بأكله من شجرة المعرفة (معرفة الخير والشر) – يبقى دومًا على خيط دقيق من الأمل بالرجوع، يخالج النفس رغم إلحاح حدث الانفصال عليها، فاذا به أمل يحيي جذوة السعي، فيمضي الشاعر جادّا يتلمس الطريق إلى "الرجوع" ويستجلي الطرق التي تكفل له الارتقاء والعودة إلى ما كان له "في قديم الزمان" من "مرتع في رياض الجنان"، هو مرتع لا يبلغه الشاعر إلاّ إذا تخلّص من أثقاله، ولذلك نراه أحيانا يستعين ببعض القوى الطبيعية حتى تساعده على أن يتخلّص من تلك الجاذبيّة، عساه يعرج على أجنحة الرؤيا أوعلى "وشاح الريح" إلى "قصور الغيوم" [متدارك] :

هللي هللي يا رياح   وانسجي حول نومي وشاح
(...) طوقيني بنور النجوم   وافتحي لي قصور الغيـوم
واتركينــــــــي هنــــاك   فــــوراء الــسّـــمـــاك
قد لمحت ملاك   بــاســطا لــي الجــنـــاح
(...) ما أنا يا ملاكي السعيد   غير طيف شريد طريد
علمته الحنين   عـــاديـــات الـــســـنين
فاستطاب الأنين   واســـتــرق الــنـــواح
(...) كان لي في قديم الزمان   مرتع في رياض الجنان
بعته بالوعود   هــل تـــراه يــعـــود
(...) يا ملاكي الا من مآب   لطريد براه العذاب
إن يعزّ الرجوع   أفــلا مـــن هجوع
لغريب الربوع   يــا ملاك الصلاح
(...) عجبا بالدموع تجيب   فاذن أنت مثلي غريب
أنت مثلي طريد   هــائــم تــستــعيد
ذكر ماض بعيد   كان حلما وراح [78]

---

78) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيدة : ترنيمة الرياح، ص.ص. 87 – 92.

ما كنا لنذكر هذا الشاهد من شعر نعيمة بهذا الطول لو لم نجد فيه صورًا على غاية من الدلالة على ما نحن بصدده من بيان انبناء نصوص شعراء الرابطة القلميّة - في جانب كبير منها- على صور تعيد القارئ إلى بعض النماذج الأصليّة وخاصة منها نموذج الشوق إلى الأصول أوالتوق إلى زمن البدايات، وهو نموذج يتجلى من خلال المقابلة العامة التي أقام عليها الشاعر نصّه، ونعني المقابلة بين الأمس واليوم، وهي مقابلة بين "قديم الزمان" وما يتميّز به من سعادة، والحاضر بما آل إليه الشاعر فيه من غربة نتجت عن طرده من "جنان" (هو المعادل لا شك للجنة التي طرد منها آدم) وما أورثه فيه ذلك من شوق إلى رجوع يبدو عسير المنال، غير أن النموذج الاصلي المتصل بالشوق إلى الأصول يتجلى كذلك في عدد هام من صور النص الجزئية، فلعله ليس من قبيل الصدفة أن يستعين الشاعر بالريح وأن يدعوها دعوة هي إلى التسبيح والصلاة والتمجيد أقرب، ذلك أن الريح غيربعيدة في المعنى عن النفس، عنوان الحياة، لا حياة البشر الزائلة الزائفة، بل الحياة السرمدية التي هي من "روح الله"، ثم إن الريح علامة على الوجهة والقصد، تأخذ العناصر وتطير بها، فتبلّغها الغاية، التي تقصد حتى يعمّ النظامُ الكونَ وقد أنشئ - في التصور التوراتي- شذر مذر، ولذلك كانت الريح -مثل الملائكة - تحمل رسالة بهدف تبليغها، وهي لذلك كثيرا ما ترتبط بحدوث تبدّل مهمّ في حياة الانسان، خاصة إذا ما ارتبطت بالنوم والحلم [79]، كما نرى في مطلع نصّ نعيمة وهو - في تقديرنا - ما يفسّر ارتباط ذكر الريح بذكر التسبيح والتهليل، في سياق تطلّع الشاعر إلى تحوّل يرجوه في منزلته حتى يغادر أرض الشقاء إلى عالم ظلّ كل ما في روحه يشرئب إليه أملا في العودة إلى ما "وراء السماك"، ولذلك كان الحديث عن "نور النجوم" باعتباره هدفا يسعى إليه، أوباعتباره طريقا يعبره إلى موطن "القوة السرمدية الشاملة" حيث يتخلص من أحاسيسه الأرضية الزائفة ومن مفاهيم العقل الضيقة، ثم إنه يطلب طوقا من النور، وهو طوق يخرجه من الظلمة والعتمة، على ما هو شائع من مقابلات

---

79) J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, op. cit.997-.998

بين ظلام الجهل ونور المعرفة أوظلام الأرض ونور السماء، وهو نور سطع في لحظة الخلق الأولى، ثم انه نور ينبغي أن يتلقاه الانسان جوهرًا صافيا عبر حدسه وقلبه، حتى يعود إلى ما كان فيه من رفعة وسموّ وعلوّ منزلة وتمام معرفة وكمال انسجام بعناصر الكون جميعا، ذلك أن حدث انشاء الكون في سفر التكوين، هو بمثابة انفصال الظلّ عن النور، وكانا في الأصل متداخلين مندمجين، ومن ثم يبدو الشوق إلى الأصول والرغبة في العودة إلى الزّمن الأول سعي إلى القضاء على ثنائية النور والظلمة (أوالظل) والرجوع بهما إلى وحدتهما المفقودة، كالرجوع من الأرض إلى السماء، وهو رجوع يمكن أن نراه في رمز النجوم [80]، إذ يرمز النجم في التصوّر المسيحي، وفي التصور الماسوني (وقد لفتنا النظر إلى صلة نعيمة بالماسونية على ما يُقِرُّ به هو نفسه) إلى تجلي النور في مركز الكون، كما يرمز إلى ما بين الأرض والسماء من صلة، فالنجم ذو الخمسة أطراف يتم تصويره بالاستعانة بالكوس والفرجار، (والكوس رمز للمربع أي الأرض، والفرجار رمز للدائرة أي السماء) وهو يرمز كذلك إلى الانسان حال توقه إلى الكمال، أي إلى الرجوع إلى منزلته الأولى، وقد غدا مشعا بنور المعرفة وسط ليل الجهل وعتمته ثم إن النجوم في التوراة ترمز إلى الملائكة أيضا، والملائكة مخلوقات من نور ولعلّ هذا الربط الخفي في النصوص الدينية بين النجوم والملائكة هو ما أدى بالشاعر – عن وعي أوعن غير وعي– إلى الربط بين النجوم والملائكة في نصّه، فاذا ما طوقته النجوم بنورها، لقي نفسه يحادث الملائكة، أولقي ملاكا بسط له جناحه، ليأخذه إلى عالم النور وهو عالم أوّله بعض المتصوفة على أنه العالم الذي يلتقي فيه الانسان بالمطلق، أي بالله، وإذا عدنا إلى ما نحن فيه قلنا إنه العالم الذي تتحقق فيه للشاعر العودة المنشودة إلى ما فارقه من جنان، فيكون النور عندئذ السلّم الذي يعرج به الشاعر إلى مراقي الخلاص من منزلته المتدنّية، فتنتفي غربته وتعود إليه ألفته ويكفّ عن أن يكون طريدا، وتتحقق له السعادة التي

---

80) المرجع نفسه، ص.ص. 416 – 421.

طالما اشتاق إلى تحققها، ويبتعد عن الظلمة، أرض الشقاء ورمز الشر والتعاسة والضلال والموت [81].

ولعله ليس غريبا أن نرى الشاعر يطلب من الرياح - وهي كما ذكرنا تضطلع بأداء بعض الرسائل- أن تفتح له قصور الغمام، إذ أن فتح هذه القصور يعني تمكين الانسان من أن يمزق السجف ويخترق الحجب التي تقوم بينه -وهو في الأرض يتوق إلى النور- وبين السماء، موطن السعادة والبهاء، ذلك أن السحب كثيرا ما ترمز إلى حاجز يفصل بين درجتين في الكون، الأرض والسماء أوالظلام والنور، أوالموت والخلود، فإذا ما أخذته الرياح إلى ما وراء ذلك الحاجز (والحق أنه حاجز من نوع مخصوص) أمكنه أن يكون على صلة بمن يقدر على أن يسمع شكواه، فاذا به يبث تلك الشكوى على مسمع ملاك والملاك من المخلوقات الاثيرية التي ترمز إلى الروح المحض، أي إلى المنزلة التي يتوق إليها الانسان مدفوعا بشوقه إلى أن يرجع إلى الزمن الأوّل، فيعطل فعل الزمن فيه ويعود إلى ما كان له قبل هبوطه إلى أرض الشقاء، كما أن الملاك من المخلوقات التي تقوم وسيطا بين الله والانسان، فهي تسهر على حسن سير الكون، وتهدي المخلوقات إلى الخير، وتبشر بما يلذ من الأخبار، ولئن كان الملاك في التصوّر المسيحي كائنا مجنّحا - كما هو في نص نعيمة هذا- فان الاجنحة، من المنظور الرمزي العام- عنوان الخفة والانعتاق من الجاذبيّة وعنوان الخلاص من قيود المادة (أوالتراب) ثم إن الاجنحة ممّا يكتسب عن طريق الدربة ورياضة النفس وأخذها على التطهّر من أدران الوجود الأرضي بهدف الوصول إلى مرتبة الخلود، وتجاوز ما هو ذاتي فردي عارض، وبلوغ المعرفة الكلية، والاجنحة إلى ذلك على صلة بعنصر الهواء، وهو عنصر اثيري غير مادّي، وهي لذلك في علاقة بكل ما هو إلاهي، وبكل ما هو روحي، ومن الشائع أن الروح أيضا ذات أجنحة كالحمامة البيضاء،

---

81) المرجع السابق، ص.ص. 584 – 589، ويمكن التوسع في رمزية النور وصلتها بارفعة والعلوّ في علم التحليل النفساني والظلمة وصلتها بالهبوط والسقوط فيه، كما يمكن التوسع في رمزية النور وصلتها بتلقي المعرفة في المذهب الماسوني، وقد ذكرنا بعض ذلك، انظر ص. 589 منه.

ويرجع بعض الباحثين رمزية الاجنحة إلى أفلاطون ويذهب إلى أن آباء الكنيسة المسيحيّة والمتصوفين قد استخدموا تلك الرمزية، فكان الحديث عن رحمة الله وعزته مقترنا بالحديث عن صورة الاجنحة، وكان الحديث عن اكتساب الانسان أجنحة إذا ما اقترب من رحمة ربه، وكانت تلك الاجنحة وسيلته حتى يرتقي إلى مراتب الروح الخالص ويعلو على المنزلة البشريّة [82] فاذا أضفنا إلى هذه المعاني المتصلة برمزية الاجنحة ما نجده في النص من صلة ذلك بالنوم، تبيّن لنا أن ما كان يدفع الشاعر إنما هو الرغبة في تجاوز وضعه بالسموّ والرفعة بحثا عن انسجام مفقود، لعلّه لا يستطيع بلوغه إن بقي في حال اليقظة، فكأن العجز الحقيقي الذي يحسّ به الانسان في يقظته يتحول إلى قدرة على التخطي وطاقة على الطيران والعلوّ في النوم أوفي الحلم، وكأنما الحلم تعويض عن الحقيقة، يشدّ كل ذلك ما ترسب في لا وعي الشاعر - وفي اللاوعي الجمعي- من نماذج أصلية تتشكل في خطاب له بالرموز وشائج، فاذا تحدث الشاعر عن "المآب" الذي يرجوه بما في روحه من الشوق، وتبيّن له أن "الرجوع" عزيز المنال، طلب "الهجوع" علّه يعيده إلى "مرتع" افتقده في الجنان، وما ذاك المرتع سوى المكان الذي يستعيد فيه منزلته الأولى، ويتخلص فيه من ملابسات واقع أصابته "عاديات السنين" حتى صار "العذاب" طابعه و"الحنين" محركه، و"الغربة" ميزته، ولعلنا في غير حاجة إلى مزيد الالحاح على صلة هذه الصور بالنموذج الأصلي الذي يدور على الشوق إلى الأصل، وخاصة منها صورة الغربة التي تبدو أحيانا كثيرة مجتمع هذه الصور ومُولّدها، ذلك أن لفظة الغريب كثيرا ما ترمز إلى الانسان في منزلته بعد الهبوط ومفارقة الجنّة، وهو هبوط قسريّ في التصوّر الديني، يجعل الانسان محكوما عليه بذلك من جهة ويجعله غريبا أينما حلّ من جهة ثانية، إذ أن وطنَ الانسان الحقّ إنما هو الموطن الذي طرد منه فنزل إلى الأرض، لذلك ظل الحنين إليه يعتمل في نفسه ويحرّك كيانه فيدفعه إلى شوق لا يخبو أواره، وهو شوق يجعله دائم التعلق بما وراء الواقع من الصور وهي صور تتمثل في الجنة حينا وفي السّحب حينا

---

82) المرجع نفسه، ص.ص. 17 - 18.

آخر، على ما شاع في الشعر الرومنطيقي بوجه عام [83]، وهي صور تعكس ما يحسّ به الشاعر من عدم رضى بما آل إليه أمره وبما صارت إليه منزلته، كما تعكس ما لابس وجوده من حنين وما ظل فيه من شوق إلى ماض بعيد غير واضح المعالم وإن كان لصيقا بصورة البدايات، وما صار إليه الشاعر من احساس بالغربة والتشرّد والضياع، وهو إحساس يدفع به إلى ضرب من الرحلة نشدانا لنار القرى أويدفع به على "طريق ارم" طلبا لما افتقده من طمأنينة، وسعادة وألفة، فاذا بنا مع شعراء الرابطة القلميّة -في سياق هذا النموذج الأصلي المتصل بالشوق إلى الأصول في خضم صور ترجع - في جملتها- إلى السفر والترحال طلبا لجوهر الحقيقة وتطلبا للوحدة المفقودة ونشدانا للمعنى الحق، كما ترجع إلى ما يتصل بالحديث عن "الطريق" و"صعوبته ومنعرجاته، من صور تفصح عن عسر الرحلة وبعد المطلب، ولئن كانت هذه الصور على صلة بما شاع" في الشعرية الرومنطيقية من تردد صورة المسافر، والغريب والتائه والمغامر والغجري، وجميعها وجوه لطلب المعنى الحق وقصور عن ادراكه"،[84] فانها مع ذلك صور ترجع إلى صورة جامعة تلم شتاتها وتردّها إلى أصلها، وتجعلها ذات وشائج قوية بالشوق إلى الأصول واستعادة المنزلة المفقودة، إذ أن محرّك الرحلة والدافع إليها وراعيها أيضا إنما هو ما يجيش في النفس من رغبة إلى معانقة صميم الوجود وتحقيق الأماني: [متقارب]

دعته الأماني فخلّى الربوع	وسار وفي النفس شيء كثير
وفي الصدر بين حنايا الضلوع	لنيل الأماني فؤاد كبير
(...) فعلل نفسا رمتها البؤوس	ببحر هموم علاه الضباب
(...) يبيت الليالي يؤمّ الطلول	ويبكي على عهده الأوّل[85]

---

83) يكفينا أن نذكر في هذا السياق تمثيلا نصّا مشهورا من نصوص الشاعر الفرنسي شارل بولدير (1821 - 1867) ch. Bauldelaire وهو نصّ، يتغنى فيه بحبه للسحب العجيبة التي تأخذه بعيدا عن عالم البشر وقيمهم ومعاييرهم، انظر :

Baudelaire, Petits poèmes en prose, in œuvres complètes, Préface de Marcel A. Ruff, Paris, Seuil, 1968, p. 148.

84) G. Gusdorf, l'homme romantique, op. cit. p. 71

85) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيدة، المسافر، ص.ص. 115 - 118.

ما من شكّ في أن هذه الأبيات تفصح عن التقابل الذي تحدثنا عنه بين أمس مشرق ويوم هو "بحر هموم علاه الضباب"، وما من شك كذلك في أن الرحلة التي دعت الشاعرَ إليها أمانيه، رحلة همّها الأول تخليص الشاعر ممّا تردى فيه والعودة به إلى "عهده الأوّل"، أي إنها رحلة تأخذه إلى الحياة الحق، وقد نبّه ميخائيل نعيمة قارئ شعر رشيد أيوب إلى ما في ذلك الشعر من معانٍ وصور تدور على سفر الشاعر ساعيا إلى استرجاع آماله الضائعة، فكتب في مقدّمة أغاني الدرويش : يقول : "مازال رشيد أيوب يحسن التوقيع على أوتار نفسه (...) [و] يلذ لي أن أجلس عند شباكه وأسمعه يسترجع بالذكرى آماله الضائعة (الآمال الضائعة) وأن أضرب خيامي بقرب خيامه على السواقي وأشهد نفسه تفكّ «سلاسل أغلالها» و «تمسّ النجوم بأذيالها» (النفس الهاربة) وأن أراه يعلّل بالحصى أمانيه الجائعات لكي تنام (الضوء البعيد) [86]. وأنى لتلك الأماني أن تنام وقد أخذ الشاعر نفسه بالرحلة وجعل السفر صورة تتردد في شعره ترددا يفصح عمّا كان يخالج ذاته من وعي بأن المنزلة التي صار إليها منزلة سداها الشقاء ولحمتها العذاب، ولكن هذا العذاب وذلك الشقاء ليسا سوى ضريبة لا بد من أدائها على طريق العودة إلى الأصل، أو"على طريق إرم" كما قال نسيب عريضة، وليسا سوى تعبير عن غربة الشاعر بين ذويه وتعاليه عن دناياهم وتعلّق همته بجوهر لا يدركه بصرهم الحسير، ولا يبلغه هو إلاّ إذا "حث المطايا وخاض البحار" [87] واجتاز "القفر الأعظم" قفر الوجود و"طار من عالم الحدود" [88] يطلب الخلود أويطلب جوهر المعنى الذي كان في الزمن الأوّل وظل في ذلك العالم البعيد دائم الفتنة يستهوي "النفوس العطشى"

86) المصدر ذاته، المقدمة، ص.ص. 27 – 28، وما بين قوسين عناوين بعض قصائد رشيد أيوب في أغاني الدرويش، وقد ورد ذكرها كذلك في الأصل.

87) المصدر نفسه، ص. 115.

88) هما صورتان ذكرهما نسيب عريضة في مطولته، على طريق إرم، انظر، الأرواح الحائرة، ص. 179 ثم 186.

و"القلوب الغرثى"[89]، فاذا بتلك النفوس تتجاذبها "البؤوس" وتغرقها في "بحر من الهموم" يلفه الضباب، ولكنها لا ترجع عمّا وطّدت عليه العزم.

والحق أننا كيفما نظرنا في نصوص شعراء الرابطة القلمية وجدنا جانبا عظيما منها مشدودًا إلى هذا النموذج الأصلي، نموذج الشوق إلى استرجاع ذلك العهد الأول، وما يتصل به من صورٍ تؤكد – جلها – المقابلة بين النور والظلمة (فما البحر في أبيات أيوب التي ذكرنا سوى رمز للظلمة وعمق القرار وآتساع مدى الهمّ وما الضباب فيها سوى ما يقوم حاجزًا دون وضوح الرؤية وتبيّن الطريق) أوالمقابلة بين السماء والأرض أوبين الأمس واليوم وقد أفضت تلك الصور القائمة على المقابلة إلى صور أخرى أفصحت عمّا كان أولئك الشعراء يحسون به من غربة وعذاب وعما كان في نفوسهم من شوق لا يعرف الونى ومن احساس بالضياع [90] يدفع الواحد منهم دفعا إلى تلمس الطريق الذي يعود به إلى عهده الماضي السعيد، عهد طفولة الانسان في طفولة الكون، وإذا بنا نجد في نصوصهم صورًا أخرى تنبئ بالسفر والرحلة وجَوْب الآفاق والسماوات العلى أوالطيران بين الأفلاك أوعلى أجنحة الملائكة، مع ما يحفّ بتلك المغامرة من أخطار أوما يحول دون تحققها من ضباب أومن غيوم، يعمل الشاعر دوما على هتك حجبها والتطلع إلى ما وراءها من نور يظل هاديه إلى السنا: [مشطور متدارك]

نحــو ذاك الــوميــض   ســر بــنـــا نستعــيض
عن ظلام الحضيض   وشـــقاء الــوجــود
بســـنـــاء الوعـــود

---

89) صورتان من شعر نسيب عريضة كذلك، المصدر السابق ص. 153، قصيدة : "في هيكل الذكرى".

90) أنظر، على سبيل المثال قصيدة ميخائيل نعيمة : الطريق، همس الجفونن ص. 46، أو قصيدته : التائه، بالمصدر نفسه، ص.ص. 52 – 53، أو انظر كذلك قصيدة رشيد أيوب : الشوق، ص.ص. 56 – 57 من أغاني الدرويش، أو قصيدته : من خلال الضباب، ص.ص. 102 – 105 من المصدر نفسه، أو قصيدة : على الطريق لنسيب عريضة، من الأرواح الحائرة، ص.ص. 60 – 62 أو : الملك الأسير، ص.ص. 168 – 169 من المصدر ذاته، أو قصيدة : الورقة الأخيرة، لندره حداد من أوراق الخريف، ص.ص. 19 – 20، ولو شئنا استعراض جميع النصوص الدائرة على هذا لطالت القائمة طولا مفرطا.

إيـــه ضـــوئي البـــعيـــد   لـــح ولـــح مـــا تـــريد
ليـــس طـــرفي يحـــيـــد   عنـــك حـــتى يـــعـــود
(...) لح ولح في الفضاء   قـــد ســـمعت النـــداء
ودلـــيـــلـي الرجـــاء   فـــعـــســـاه يـــقـــوُد
ظامئا للورود [91]

من الواضح – في هذه الابيات من شعر نسيب عريضة– أن مقابلة "الوميض" يلوح "في الفضاء" ب"ظلام الحضيض وشقاء الوجود" مقابلة تؤكّد ما ذهبنا إليه من دوران جانب عظيمٍ من شعر جماعة الرابطة القلمية على الاحساس بفقدان فردوس كان صورةً لسعادة الانسان قبل حدث الانفصال أوقبل ذلك الانحدار الأسطوري الذي ظل يُلحّ على روح الشاعر فيبعث فيه إحساسا بالغربة والضياع نتيجة "حركة متواصلة مترددة بين الواقع والمثال، [تجعل] الفضاء السحيق الفاصل بينهما [مجالا] ينمو [فيه] الشعر ويستمد عناصره فتكون التجربة كلها منغمسة في آلام الانقطاع وحرقة الفرقة" [92]، ولكن ذلك الاحساس غير منغلق على ذاته ولا هو المآل النهائي، إذ أن صور الانحدار كثيرًا ما نجدها متّصلة بصور تبين عن سعي إلى الارتقاء، أوعن رغبة في تجاوز الحضيض وشقائه، وتبدو تلك الرغبة فيما تحدثنا عنه من تواتر الصور المتصلة بالسفر والارتحال، أوالمتصلة بخوض مخاطر "الطريق" سعيا إلى بلوغ موطن يلقي فيه الشاعر عصا الترحال وقد أدرك ما يرومه من انفصال عن الديمومة وعن الاحساس بالزمن الخطي الذي ينفتح على الفناء والموت، أوشوقا إلى مقام يتعالى على الزمن فتختلف عليه الأيام والأعوام ولا تفعل فيه فعلها، وتحرّقا إلى عالم يعود فيه للكائنات انسجامها الذي كان لها في غابر الأزمان، فاذا بالرحلة تأخذه إلى مثال فذّ ينعتق فيه من الجاذبية بمختلف أنواعها، فهو ينعتق من جاذبية الأرض (المكان) وينعتق من جاذبية الزمان، وإذا هو في كون

---

91) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيدة : على طريق إرم، القسم السادس (والأخير) : نار إرم، ص. 197.

92) حمادي صمود : الأشواق التائهة، مدخل إلى شاعرية الشابي، ضمن : دراسات في العشرية، الشابي نموذجا، ص. 32.

قائم على ضرب من المفارقة، كون يجمع بين الخاص الحميم والمطلق العميم، يأوي إليه حضنا رؤوفا، ويحتمي به ملاذا يستعيض به عمّا أصابه من إحساس بالضياع والتشرد والوحدة، فيفك عنه طوق الزمن ويقضي على الثنائيات، وقد اتخذ ذلك المثال المنشود صورًا مختلفة تعود بنا إلى نموذج الفردوس المفقود،"فاذا هو يماثل "إرم" حينا، أي تلك "المدينة العجيبة [التي] اختفت في الصحراء فهي في مكان محجوب" (93) تحمل الشاعر على شدّ الرحال إليها، وإذا به حينا آخر صورة من صور الجنة التي فارقها آدم، ولكنه في جميع الحالات يتخذ صورة "البلاد المحجوبة" (94) [رمل]

يا بلادا حجبت منذ الأزل	كيف نرجوك ومن أي سبيل
(...) أسراب أنت أم أنت الأمل	في نفوس تتمنى المستحيل
أمنام يتهادى في القلوب	فاذا ما استيقظت ولّى المنام؟
أم غيوم طفن في شمس الغروب	قبل أن يغرقن في بحر الظلام؟
يا بلاد الفكر يا مهد الألى	عبدوا الحق وصلوا للجمال
(...) لست في الشرق ولا الغرب ولا	في جنوب الأرض أونحو الشمال
(...) أنت في الأرواح أنوار ونار	أنت في صدري فؤادي يختلج

تستوقفنا أبيات جبران هذه لما فيها من الحاح على تعلّق الشاعر بتلك البلاد وإن لم تكن محايثة له في المكان ولا في الزمان، ومعنى هذا أنه يعود بها إلى "الأزل" ويجعلها من باب الحلم، والحلم اختراق لمقاييس الزمان والمكان وإلغاء للحدود، وانعتاق من كبول الراهن بفعل شوق جامح إلى عالم أمثل (عالم الحق والجمال) يحرّك الشاعر ويبعث فيه حنينا ملابسا لوجوده، متقدًا أبدًا، إلى بلاد محجوبة غير واضحة المعالم (سراب، غيوم)، وهو حنين يخالج قلبه لا يفارقه، وإن بعث فيه تلجلجا هو من طبيعة الشوق ذاته، وهو حنين يجعل الشاعر متعاليا على الزمن، بل يجعله خارج مقاييسه، وهو أمر يردنا إلى النموذج الأصلي المتصل بالشوق إلى الأصول، أليس "اللازمان غاية كل توق

93) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، مقدمة : على طريق إرم، ص. 178.

94) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، وهذا عنوان القصيدة التي أخذنا منها هذه الأبيات، أنظر ص.ص. 599 – 600 من المجموعة الكاملة.

إلى بدايات الكون البعيدة ومنتهى كل سعي إلى منحدرات الانسان السحيقة، وهل التوق إلى هذه المنحدرات والسعي إلى تلك البدايات إلاّ من أمر ما يضطرب في ضمير الانسان من هاجس أسطوري لا تخبو له جذوة" [95].

ومهما تكن الصورة التي ينتقيها الشاعر للتعبير عن ذلك الهاجس الأسطوري وما يولّده من نموذج أصلي متّصل بالشوق إلى الأصول، فهي تتصل دوما بالتعبير عن الملاذ أوالملجأ الذي يودّ أن يأوي إليه وقد رأى فيه تحقق ما يصبو إليه من عودة إلى عالم يذكر الشاعر بما ضاع منه في زمنه الأوّل، ويكون محطّ رحلته وتجسيدا للشوق الذي يحتدم في ذاته، وموطن ما ينشده من طمأنينة تنقذه مما صار إليه من شقاء وعذاب.

ولعلّ في هذا بعض التفسير لما نراه لدى شعراء الرابطة القلميّة – ولدى جلّ الرومنطيقيين أيضا– من تمجيد للغاب من حيث هو المجال الذي يقوم – في خيال الشاعر– بديلا من شقاء الوجود ومن حيث هو صورة تعادل الفردوس المفقود، بما يؤدي إليه ذلك من إضفاء خصائص على الغاب تخرجه من زمنيّته وتخرجه من انتمائه إلى المكان، وتلغي، نتيجة ذلك ما قد يكون فيه من تناقض أومن ثنائيات ضدّية، إذ أن التناقض أوالثنائيات الضدية من سمات ما هو زائل، زائف، فاذا ما عمد الشاعر إلى الغائها، نزع عن الغاب ما يطبعه من سمات تجعله عرضا زائلا، وأضفى عليه من السمات ما يغدو به جوهرًا باقيا، أي ما يجعله لصيقا بالنموذج الأصلي الذي يسعف الانسان في غربته وينتشله من شقائه.

فليس غريبا أن نرى صورة هذا الملجأ تقوم نقيضا لما هو سائد في عالم الناس العاديين، ويكفي أن ننظر – تمثيلا– في قصيدة "المواكب" لجبران خليل جبران، حتى نقف على ذلك في مستوى الصياغة بين الاثبات وهو متّصل باستعراض ما يسم عالم الواقع من القيم والعادات وسائر المقوّمات، والنفي وهو اعتراض على تلك السمات الزائفة الزائلة، لتعويضها بجواهر لا يشوبها زيف

95) هشام الريفي، الخط والدائرة، الأسطوري في أغاني الحياة، ضمن : دراسات في الشعرية، ص 256.

ولا يأتي عليها فعل الزمن، ولا يغيّر من بهائها تعاقب الأيام والليالي: [بسيط فمجزوء الرمل]

وما السعادة في الدنيا سوى شبح	يرجى فان صار جسما ملّه البشر
كالنهر يركض نحو السهل مكتدحا	حتى إذا جاءه يبطي ويعتكر
لم يسعد الناس إلاّ في تشوقهم	إلى المنيع فان صاروا به فتروا
(...) ليس في الغاب رجاء	لا ولا فـيه الـملل
كيـف يرجـو الغاب جزءًا	وعـلى الكلّ حصل
وَبِـمَ السـعيُ بـغـاب	أمـلاً، وهـو الأمل
(...) أعطني الناي وغن	فالـغنا نـار ونور
وأنـيـن النـاي شـوق	لا يـدانيه الفتور[96]

لعلّه يحسن أن نعود إلى هذا النص، نص "المواكب"، لا بهدف استعراض بنيته ومضامينه، فقد تعرضنا لذلك في الباب السابق[97] وانما لبيان ما في الصوتين اللذين قام عليهما هذا النص من سعي إلى صهر المتناقضات وصولا إلى استشراف عالم يؤلف بينها، عالم من الخيال يأخذ الغناء والموسيقى بأطرافه، وما الموسيقى والغناء سوى التعبير الأقصى عن الانسجَام والتناغم حتى لا نشاز، وقد ذهب جيلبار دوران (G. DURAND) إلى أن "وظيفة الموسيقى الأساسيّة هي توليف المتناقضات والتحكم في سيرورة الزمن في الوجود" [98] ومن ثم يكتسي الغناء في مواكب جبران بعدا رمزيا وقد آنسرب خفيا في ثنايا الكلام فكان مكمّلا للصور بل كان الحدّ الذي تقف عنده صور كل مقطع من مقاطع تلك المطوّلة، وكان بذلك ذا دور كبير في تحديد بنية نغمية فعلت فعلها في خيال الشاعر وفي نصه أيضا، فاذا هو نصّ يجمع بين رؤيتين متعارضتين متقابلتين، ولعلّ الهدف الذي يسعى إليه النص يتمثّل في تصوير نوع من التعارض غدا قائما -في المنظور العقلي المؤدي إلى معرفة ذات أساس تجزيئي، بين الكون الأصغر والكون الأكبر، كما يتمثّل هدف النص

---

96) جبران خليل جبران، المواكب، ضمن المجموعة الكاملة، ص.ص. 360 – 361.

97) انظر ص.ص. 315 – 329 من بحثنا هذا.

98) G. DURAND, Les structures anthrologiques de l'imaginaire op. cit. p.400.

أيضا في العمل على "تجاوز الكون الأصغر، كون العواطف الانسانية العارضة، واحتضان مأساة الكون جميعا في ألحان متناغمة متناقضة في آن واحد (...) [تعكس] الصّراع الدائم الذي يخوضه الانسان، مدفوعًا بأمله في الخلود، مع الزمن، وتعيد إلى الذاكرة بشكل من الأشكال، صلاة الانسان البدائي، وأساطير الأزمنة السحيقة" [99] فاذا ما أضفنا إلى هذا كلّه ما هو معروف من الرموز المتصلة بالناي لدى المتصوّفة، وخاصة اعتبارهم الناي رمز الروح وقد انفصلت عن منبعها الالاهي فصارت في شوق دائم وسعي لا يني قصد استرجاع تلك المنزلة[100]، أدركنا لم كان حديث جبران في "المواكب" يتردد فيه ذكر الأنين، حتى صار القارئ لا يذكر "المواكب"، إلاّ ذكر "الناي"، ولا يذكر الناي إلا ذكر معه الأنين، وأدركنا سبب اتصال الحديث عن الناي في شعره بالحديث عن البقاء والخلود (وأنين الناي يبقى بعد أن يفنى الوجود) ولمسنا ما للناي من قدرة على صهر المتناقضات، وفهمنا، من ذلك كله، علاقته الحميمة بالشوق إلى الأصول بل وعلاقة الموسيقى -عموما- بذلك، وقد أولاها جبران قدرة على احياء الذكرى في النفس، ذكرى ماض بعيد أوذكرى الزمن الأول وما كان يزخر به من سعادة وهناء، وهي ذكرى تعاود الناس كلما سمعُوا "من ميّزه الله بعذوبة الصوت وحباه إدراك فلسفة التنغيم والايقاع (...) [فجعلهم] ماسكين أنفسهم، محكومين بفواعل السكينة، شاخصين إليه كالشعراء المستسلمين لقوّة فعالة، توحي إليهم أسرارًا غريبة، حتى إذا ما انتهى الملحّن من إنشاده تنهدوا ذاك التنهد الطويل -آه!!- آه!!، صادرة عن أفئدة هيجت فيها الالحان عواطف مكنونة فلذّ لها التأوه، آه! تتنفسها قلوب حرّى أنعشتها الذكرى. آه كلمة صغيرة لكنها حديث طويل" [101] هو حديث الشوق لامحالة -فيما نقدّر- وهو أيضا حديث النفس في سعيها إلى التكفير عن الخطيئة الأولى، خطيئة ارتبطت في التصوّر الديني بآدم ولكن توارثها عنه أبناؤه وظلوا يحسّون بوطأتها ويرغبون في الخلاص منها عساهم يرجعون إلى "الزمن الأول"، فكانت

---

99) المرجع السابق، ص.ص 404 – 405.

100) J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, op. cit., p.p. 450-451.

101) جبران خليل جبران، الموسيقى، ضمن المجموعة الكاملة، ص.ص. 39 – 40.

الموسيقى في تقديرهم مسعفا لهم على ذلك، إذ هي "محرقات مقدسة مبدؤها عواطف النفس، صلوات يهذبها القلب وما أكملته اهتزازات المشاعر، أنفاس حرّة مازلفتها الألفاظ بل تطرّقت بها أنفاس أثارتها ندامة الملك داود فملأت أناشيده أرض فلسطين وابتدعت أشجانه أنغاما شجيّة مؤثرة، منبعها انفعالات التوبة وحزن النفس، وكوسيط قامت مزاميره، بينه وبين الله، تطلب له مغفرة زلاته" [102] حتى يعود إلى ما كان عليه الانسان قبل أن يهبط إلى "الاودية الرهيبة"، وحتى يعود إليه ما افتقده من أنس وبهاء، فهل ينشد الراعي غير ذلك وهو ينفخ شبابته، "والشبابة عند الراعي (...) نديم محبوب، تستبدل سكينة الأودية الرهيبة برياض مأهولة، وتقتل بأنغامها الشجية وحشتها وتملأ الهواء أنسا وحلاوة" [103] فيتبدّل خوفه أمنا وقلقه طمأنينة وقد ألفى نفسه - بفعل الموسيقى- في ملاذ أمين وملجأ حصين هو كالصورة من الجنة الضائعة أوكحضن الأم تحنو على ابنها وتقيه العوادي.

ولقد ألحّ الدارسون على ما بين الغاب والجنة وحضن الأم من مشابه، ذلك أن ما يجمع بينها، هو ما تتسم به جميعا من انغلاق على ذاتها، وهو انغلاق يضفي عليها طابع القداسة، "فالغاب مركز حميم كالبيت، أوالكهف أوالمعبد، ومشهد الغاب منغلقا، هو من مكوّنات المكان المقدّس، [بل] ان كل مكان مقدّس مبدؤه غاب مقدس، والمكان المقدس انفتاح على الكون، وتجاوز للكون الأصغر الذي يمثله المسكن أويمثله النموذج الأصلي المتّصل بالحضن الأمومي" [104] وجميع تلك الأماكن -على كل حال- على صلة بالملاذ والملجأ، وعلى صلة بالشوق إلى الأصول وبالشوق إلى الجنة الضائعة من جهة أنها تمثل أيضا "مركز الكون" على ما بيّنه ميرسيا إلياد [105] وهو مركز تلتقي فيه الأرض بالسماء،

---

102) المصدر نفسه، ص. 37.

103) المصدر نفسه، ص. 38.

104) G. DURAND, Les structures anthrologiques de l'imaginaire op. cit. p.281.

105) بيّن ميرسيا إلياد ذلك في مواضع شتى ممّا كتب، وانظر خاصة :

Mireca ELIADE, Le mythe de l'Eternel Retour, Paris, Gallimard 1969 (1ère éd. 1949) p.p. 23-29.

ويغدو رمزًا يختزل الكون ويمثل جوهره، ويحملنا على الاعتقاد بأن ذلك الاحساس بالتوق إلى الجنة الضائعة إحساس ينطوي على شوق إلى معانقة مركز الكون والحلول فيه ونفي الموت والعدم من جهة، والتخلّص من منزلة إنسانيّة أضحت عنوان الابتعاد عن ذلك المركز من جهة ثانية، ولعلّ في هذا بعض التفسير لتردّد ذكر الغاب وتواتر الحديث عنه عند بعض شعراء الرابطة القلميّة (مثل جبران خصوصا، ونسيب عريضة وأبي ماضي [106]) وتردّد الحديث عن "المسكن" أو"البيت" أوخيمة الناطور "عند بعضهم الآخر (وخاصة لدى نعيمة ورشيد أيوب[107]) ذلك أن الغاب أوالبيت ليسا سوى "كون أصغر ثان" يتوسط الكون الأصغر الأول الذي يمثله الجسد،والكون" [108] ومن ثم كان اللجوء إلى الغاب صورة رائجة لدى الرومنطيقيين بوجه عام، وكان اللجوء إلى البيت أو إلى "خيمة الناطور" صورة تعادل اللجوء إلى الغاب وتقوم مقامها لدى عدد غير قليل منهم، إذ أنه مهما كان الملاذ، فهو يذكّر بالموطن الأول، موطن السعادة وخلو البال من شقاء الوجود، وهو باعث الطمأنينة في النفس، وهو "المسكن" (بالمعنى الأول للكلمة)، تهدأ فيه النفس وتنزع عنها بلبال الحياة اليومية، وهو – لذلك كله– مركز الدعة وبديل الفردوس، وتجسيد مصغّر للمجال الذي يلقي فيه الانسان سعادته : [متدارك مشطور]:

سقــف بيــتي حديد   ركــن بيتــي حجر
فاعصفي يــا ريــاح   وانتحــب يا شجــر
واسبحي يا غــيوم   واهطــلي بالمطــر
واقــصفي يا رعــود   لست أخشى خطــر
سقــف بيــتي حديد   ركن بيتي حجر[109]

---

106) من نصوص عريضة، انظر خاصة : رباعيات (الأرواح الحائرة، ص.ص. 83 – 86)، ومن نصوص أبي ماضي، انظر خاصة : كتابي : الديوان، ص.ص. 598 – 602، كن بلسما، ص.ص. 657 – 659) تمثيلا لا حصرا.

107) من نصوص نعيمة : انظر خاصة : الطمأنينة (همس الجنون، ص.ص. 73 – 74) ومن نصوص أيوب في هذا الباب، انظر خاصّة : لست منهم، أغاني الدرويش، ص.ص. 65 – 67)، خيمة الناطور (ص.ص. 106 – 110).

108) G. DURAND, Les structures anthrologiques de l'imaginaire op. cit. p.277.

109) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيدة : الطمأنينة، ص. 73.

لقد دأب نعيمة في نصه الذي أخذنا منه هذا الشاهد، على أن يعيد في آخر كل مقطع بيته الأول، وما من شك في أن تلك الاعادة دليل آخر على ما ذهبنا إليه من انغلاق ذلك الملجأ وهو انغلاق يضفي عليه ما ذكرنا من سمة القداسة، ويضفي عليه سمة السر المستغلق أواللغز إلى جانب ما يمدّ به الشاعر من راحة واطمئنان وقد انفصل عن العالم المحيط به بركن من حجر يعزله عن ذلك العالم ويجعله في منجًى ممّا يؤثر فيه، حتى لكأنه كون مستقل عنه تمام الاستقلال، يحكمه ناموس مختلف وتسيّره قيم مباينة ويحيا فيه من لا علاقة له بذلك العالم حياة لعلها صورة من حياة الانسان الأول في فجر الحياة[110]. وجدت نفسه فيه طريقا إلى القضاء على سيرورة الزمن، ومنفذا إلى مغالبة الديمومة حتى يقهر الفناء والموت، وقد غدا كل منهما عاجزًا عن أن يطول الشاعر، فتراهما يحومان حوله ولا يبلغان ملجأه، فلا يفسدان عليه - ما يحسّ به من وحدة باطنية ومن آتحاد بالكون من حوله [متدارك مشطور]

وحليفـــي القـــضــــاء	ورفـــيقـــي القـــدر
فاقـــد حي يا شرور	حـــول قلبي الشـــرر
واحفري يـــا منـــون	حـــول بيـــتي الحفر
لست أخـــشى العذاب	لست أخشى الضرر
وحليفـــي القـــضاء	ورفـــيقي القدر[111]

وهل يخشى عاديات السنين من كان القضاء حليفه والقدر رفيقه، وهل عليه بأس من غيوم الوجود ورعوده وأمطاره؟ إن ملاذ الشاعر - سواء أكان غابا أم كان بيتا أم كوخا- لا يتأثر بتلك الأعراض وقد غدا منغلقا دونها فعطّل فعلها، وهو تعطيل يتجلى في استعمال النفي "بليس"، وهو استعمال رأيناه عند جبران في حديثه عن الغاب (ليس في الغاب ...) كما رأيناه عند نعيمة (لست

---

110) أفاض ميرسيا إلياد ذلك في تفسير دلالة انفصال الملجأ وفي توضيح رمزيته، انظر في ذلك :

Mireca ELIADE, Traité d'histoire des religions, Paris, Payot, 1990 (1ère édition 1949) p.p. 310-316.

111) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيدة : الطمأنينة، ص. 74.

أخشى) أوعند رشيد أيوب، حينما أدرك أنه يرنو إلى ما لا يتطلع إليه الناس، وأنه لا يدين بقيمهم ولا يأخذ بما دأبوا عليه [مجتث] :

لكنني لست منهم كلاّ ولا هُمُ مني

* * *

ورحت والشعر دأبي ومنزل الوحي كنِي
إن جن ليلي أناجي أوذرّ فجري أغنّي
بلى وربّة شعري كوخي كجنة عدن [112]

لعلنا لا نبالغ إن ذهبنا إلى اعتبار ملجأ الشاعر شبيها كل الشبه بالجنة التي هبط منها آدم، وقد أفصح رشيد أيوب عن ذلك في هذا الشاهد الذي سقنا (فاعتبر كوخه كجنة عدن) وما هذا الشاهد سوى واحد من شواهد كثيرة تبيّن رمزية الملاذ ودلالته على ما كان يخامر أنفس شعراء الرابطة القلمية من رغبة في استرجاع زمن الطفولة الأول، زمن البدايات السعيدة التي ظلّ الشوق إليها يتأجج في نفس الانسان، كما تبيّن ما كان يضطرب فيها من حنين إلى عالم البراءة الأول، قبل الخطيئة، عالم يعود فيه الشاعر إلى ما كان له من اتحاد بمختلف العناصر وإلى ما كان له من تعالٍ عن الزمن وفعله. وقد أشار ميرسيا الياد إلى أن ما شاع من حديث متصل بالشوق إلى الأصل واستعادة الفردوس المفقود، إنما هو تعبير عن الحنين إلى عالم يعمره "اِنسان مثالي، ينعم فيه بالسعادة وبالهناء الروحي ممّا لا يمكن تحقيقه في الوضع الحالي الذي أضحى عليه وضع الهبوط والسقوط"، كما هو تعبير عن الحنين إلى "زمن موغل في القدم، لم يكن الانسان يعرف فيه الموت (...) ولا الالم (...) زمن كان الآلهة فيه يهبطون إلى الأرض فيختلطون بالبشر، وكان البشر يعرجون فيه إلى السماء، غير أن الصلات بين السماء والأرض انقطعت نتيجة خطأ اقترفه الانسان فاعتصم الآلهة بالسماوات العلى، وقُدّر على الانسان منذئذ أن يشقى (...) وأن يفارق الخلود" [113].

---

112) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيدة : لست منهم، ص.ص. 66 – 67.

113) M. ELIADE, Le mythe de l'Eternel Retour, op. cit, p. 110.

فلا عجب – إذن– من أن نرى شعراء الرابطة القلمية، يلحّون على ذكر ذلك الملجأ الذي تنبعث فيه تلك الجنة، وعلى تصويره في هيئة مركز ترجع إليه مختلف الشواغل، أوفي هيئة مجال مقدّس يحوي الحقيقة المطلقة، وتشد إليه الرحال (كما فعل نسيب عريضة مثلا) في رحلة عسيرة شاقة، لا يأمن المقبل عليها التيه والضياع ولا يضمن الظفر بما خرج فيه، فالمخاطر جمّة والطريق وعرة، إذ هي – عند التحقيق طريق إلى "الذات" في جوهرها، و"طريق إلى المقدّس وطريق من الزائل الزّائف إلى الجوهري الخالد ومن الوهم إلى الحقيقة، بل وهي طريق من الموت إلى الحياة، وهي رحلة من الانسانية إلى الألوهية، فاذا بلغ الانسان ذلك المقصد بلغ حياة جديدة ووجودًا دائما" (114) ينتشله من ترّهات حياته الزائفة ووجوده الأرضي الشقي، فاذا ما نظرنا في قصيدة نسيب عريضة المطوّلة، التي عنوانها "على طريق إرم" (115) وجدنا الشاعر قد قسمها إلى أجزاء، وضع لكلّ منها عنوانا، فجعلها – عن وعي أوعن غير وعي– كالمراحل تتوقف عندها القافلة طلبا للراحة أوطلبا للزاد فكان القسم الأوّل بعنوان : "أول الطريق" والثاني بعنوان : "قلوب على الدروب" والثالث بعنوان : "الطلل الأخير" والرابع بعنوان : "في القفر الأعظم" والخامس بعنوان : "القيروان" والسادس بعنوان : "نار إرم"، فكانت "نار إرم" المرحلة الأخيرة وكانت مقصد رحلة الشاعر ومنتهى طلبه : [مشطور المتدارك] :

صاح قل هل ترى   فوق أوج الذرى
بـــارقا قــد ســـرى   مـــا وراء الـــحـــدود
تلــك نـــار الـــخلـــود

(...) تلـــك نار العلم   أوقـــدت فـــي إرم
قـــبل عهـــد القـــدم   ما لها مـــن خـــمود
أوتـــزول العـــهود(116)

---

114) المرجع السابق، ص. 30.
115) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص.ص. 178-197.
116) المصدر السابق، ص. 196.

إن الشاعر، قد قطع إليها المفاوز وطوّح به الشك وتقاذفته الهواجس في مختلف المراحل ولم يلمح بوادر "نار إرم" إلا "وراء الحدود" و"فوق أوج الذري"، ولعلّنا في غير حاجة إلى الاشارة إلى ما في هذه العبارات من تصوير لبعد المنال وصعوبة المركب وعظم المطمح، خاصّة إذا توقفنا عند رمزية عدد الأجزاء التي بنى عليها الشاعر نصّه، (وهي ستة أجزاء) ذلك أن هذا العدد - فيما يذهب إليه الباحثون في هذا المضمار- يرمز إلى "مقابلة بين الخالق والمخلوق، مقابلة هدفها ضرب من التوازن يصعب تحديده، وهي مقابلة على غير معنى التناقض، ثم انه عدد "يجمع مجموعتين من الأنشطة الثلاثية، ويميل نحو الخير كما يجنح إلى الشر، نحو الاتحاد بالخالق ونحو الثورة والتمرّد أيضا، (...) وهو العدد المعبّر عن المحنة بين الخير والشر (...) كما هو العدد الدال على الخطيئة والذنب (...) أو على المسيح الدجّال (...) وهو في الخرافات رمز الانسان في جانبه المادّي دون الجانب الروحي المخلّص من الأدران حتى يتمكن من بلوغ القوة الالاهية" [117]، ولسنا نقصد من ذكر هذه الدلالات الرمزية أن الشاعر كان على وعي بها، ولعله لا يهمنا إن كان على وعي بها أولم يكن، وإنما يهمنا من استعراض بعض الدلالات الرمزية التي يشتمل عليها ذلك الرقم ما يزيدنا تأكيدا لصعوبة الرحلة نحو ذلك الملجأ، واللواذ بذلك المركز الذي يقوم بديلا من عالم الشقاء وما يسمه من "ضلال" وما ينتهي إليه من موت، وهي رحلة خالج نفس الشاعر فيها الشك والحيرة حينا، واليقين ببلوغ نهاية الأرب حينا آخر، وترددت نفسه بين الرجاء والخوف، وكان دافعه إلى مواصلة السير في الطريق إلى إرم ما استقرّ لديه من شوق إلى ذلك "الضوء البعيد" [مشطور المتدارك] :

إيه ضوئي البعيد   لح ولح ما تريد
(...) لح ولح في الفضاء   قد سمعت النداء
ودليلي الرجاء   فعساه يقود
ظامئا للورود [118]

---

117) J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles,(art.six), op. cit .p.p.888-889.

118) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيدة : على طريق إرم (القسم السادس : نار إرم)، ص. 197.

ليس من المبالغة -فيما نقدّر- إن ذهبناإلى أن الشواهد التي سقنا تبيّن جميعا أن طلب ملجأ أوملاذ، مهما اختلفت طبيعة ذلك الملجأ (فكان غابا حينا وبيتا أوخيمة أوكوخا حينا آخر، وكان إرم حينا ثالثا) - يمثل جانبا مهمّا من جوانب شعر جماعة الرابطة القلميّة ويبيّن كذلك فعل النموذج الأصلي (نموذج الشوق إلى الأصول) في رؤيتهم الشعرية وتجلي ذلك في شعرهم وقد تردّد فيه الحديث عن "الفردوس المنقود" كما تردد فيه السعي إلى استعادته باعتباره المركز الذي - يمكن أن يقوم عليه توازن جديد لوجودهم في الكون فكان سعيهم إلى استعادته دليلا على ما كانوا يرونه من تدني منزلة الانسان من الكون وعلى ما كانوا يحسّون به من حنين إلى "الجنة الضائعة"، وهو حنين لعله لا يعدو أن يكون تعبيرا عمّا في نفس الانسان من "رغبة في أن يكون دوما في منزلة تمثل لبّ الوجود، ولبّ الحقيقة ولبّ المقدّس، وبايجاز [هي رغبة في] أن يتجاوز المنزلة الانسانية ليرقى إلى منزلة الاهية"[119].

119) M. ELIADE, Traité d'histoire des religions, op. cit, p. 322.



الفصل الثالث

العود الأبدي

إننا إذا ما أجلنا الفكر في تلك الرغبة، رأيناها على صلة وثيقة بالاحساس الفاجع بتعاقب الزمن تعاقبا لا مردّ له، وبفعله في الانسان فعلا يجري به إلى الموت، (وقد أضحى ملابسا لمنزلة الانسان منذ هبوطه من جنته)، فليس غريبا أن نرى شعراء الرابطة القلميّة يعملون على نفي الزمن الخطّي، ويخرجون عنه خروجا يمكنهم من معانقة زمن مطلق فيه من الزمن المقدّس مشابه، ويمكنهم أيضا من إلغاء الديمومة حتى تغدو اللحظةالتي يحيون فيها عنوان الخلود، فتختلط عندئذ الرغبة في استعادة "الماضي السعيد" أو"جنة الزمن الأول" بالرغبة في قهر فعل الزمن ومعانقة الخلود، أي بالرغبة في أن يحيا الشاعر بين الناس دون أن يحتمل تبعات الديمومة وتعاقب الزمن الخطي وما ينجرّ عن ذلك من عجز عن إيقاف الزمن والرجوع به إلى الوراء، ولن يتحقق له ذلك إلاّ بالالتجاء إلى "اللازمني"، أي إلى حيث ينتفي الزمن كالحلم والخيال والرؤيا والأسطورة "فاللازمان غاية كل توق إلى بدايات الكون البعيدة ومنتهى كل سعي إلى منحدرات الانسان السحيقة، وهل التوق إلى هذه المنحدرات والسعي إلى تلك البدايات إلاّ من أمر ما يضطرب في ضمير الانسان من هاجس أسطوري لا تخبو له جذوة" [120]، ولعلّ ذلك الهاجس الأسطوري الذي يتجلى فيما تحدثنا عنه من نماذج أصلية هو ما يمكّن الانسان من كسر الحواجز بين بعدي الزمن، ويضمن له انفتاح الزمن الخطي على زمن "مطلق" يتجاوز به حدود وجوده العينيّ، وحدود الوجود الانساني بوجه عامّ، ويتخطى ما هو تاريخي يحكمه التعاقب والتوالي إلى ما يعلو على ذلك التاريخي فيعانق الزمن المقدس، ويكون الاسطوري عندئذ "تبريرا للوجود، [كما يكون] إقامة لما هو زمني على أساس اللازمني، فيمثل بذلك مبدأ يمكّن من إدراك حقيقة الكون إدراكًا يقنع به الانسان

---

120) هشام الريفي، الخط والدائرة (الأسطورة في أغاني الحياة) ضمن : دراسات في الشعرية، الشابي نموذجا، ص. 256.

وقد توسل في ذلك أولوية الأنطولوجي" [121] (وهو أمر من جوهر الكيان الانساني) على ما هو نفسي عارض زائل.

ذلك هو الاطار الذي نزّلنا فيه اعتماد شعراء الرابطة القلميّة بعض النماذج الأصلية مطية للتعبير عمّا كان يجيش بصدورهم من رغبة في التعالي على الزمن وفعله، فكان لجوؤهم إلى النموذج الأصلي المتصل بالشّوق إلى الأصول قصد بيان ما كان يسود حياة الانسان في فجر الوجود من سعادة، وما كان يلابسهامن خلود من جهة، وقصد بيان الشوق إلى استعادة ذلك من جهة ثانية، غير أن تلك الرغبة في استعادة تلك البدايات السحيقة تفتح الباب على تصوّر آخر يبدو نتاجا طبيعيا لما آل إليه الانسان من وضع ولما أضحى يتوق إليه من منزلة، وهو تصوّر يجعل من ذلك الماضي الوضيء مستقبلا ينبغي أن يقوم مقام هذا الحاضر المتردّي وقد بيّن كاسيرار أن الفيلسوف الألماني هرمان كوهين [(Hermann COHEN (1842- 1918] كان من أفضل المفكرين المعاصرين في الاهتداء إلى أن "الزمن يغدو مستقبلا، بل ولا شئ غير المستقبل، حتى أن الماضي والحاضر يذوبان في ذلك البعد الزمني، (...) فيمّحي الحاضر (...) وتنتفي كينونة الانسان الماثلة لتنصهر في كينونته المستقبلة [122] وهو اعتبار يلغي المعرفة القائمة على التجزئة وعلى النظر في ما قد مرّ بالانسان من أحداث ويُعوّضها بالرؤيا المتطلّعة إلى المستقبل، كما أنه اعتبار يقلب الحاضر رأسا على عقب ويعيد تكوينه، ونعني بذلك أنه يقوم على فكرة مؤداها أن بداية ما هو جديد حقا تقتضي حتما القضاء على بقايا ما هو قديم قضاء تامّا، أي إذا ما كنا نرغب في الحصول على بداية جديدة مطلقة، وجب أن تكون نهاية ما هو قائم نهاية جذرية، فتغدو القيامة والبعث اعلانا أو تشكلا مسبقا لخلق جديد في المستقبل (...) فالحاح فكرة انبناء الزمن الأول على السعادة الكاملة يَستوجب القضاء على كل ما وجد عقب ذلك الزمن فتردّى وانحطّ منذ هبط الانسان إلى هذا العالم، ولا يمكن استعادة تلك السعادة الأولى

121) Gusdorf, Mythe et Métaphysique, Paris, Flammarion, 1984, p.80.

122) Ernst CASSIRER, La philosophie des formes symboliques, op, cit, p. 149.

وذلك الكمال إلاّ باعتماد تلك الوسيلة (...) [التي تقتضي] تراجع الكون إلى حال من الهمود، وتردّيه في عماءٍ يتبعه خلق جديد" [123].

فلعلّنا لا نخطئ الصواب إن ذهبنا إلى أن علاقة النموذج الأصلي المتصل بالشوق إلى الأصول بالنموذج الأصلي المرتبط بالعود الأبدي تنبني على هذا الأساس، أساس السعي إلى التحكم في المآل وقهر فعل الزمن، بتصوّر تكرّر الخلق وعودته بصفة دورية، وهو تصوّر انطلق من الشوق إلى الأصول والحنين إلى الجنة الضائعة، ولعلّ ذلك الشوق لم يكن ليتأجج في نفس الشاعر لو لم يلمس ما بين ذلك الماضي البعيد السعيد والحاضر القريب الشقي من تنافر وتناقض، ولعلّ ذلك الحنين لم يكن ليدفعه إلى التعلّق بتلك البدايات السحيقة لو لم يقف الشاعر على ما طبع حاضره من تردٍّ وفساد بعدا به عن المنزلة التي يرى أنه بها حقيق، فلا عجب إن رأينا الشاعر يلوذ بذلك الماضي السعيد حينا، فيحيي ذكراه ويتغنى بما كان له فيه من هناء، ويبكي فقده وما أورثه ذلك الفقد من شقاء، ولا عجب إن رأينا الشاعر -حينا آخر- يحمله الشوق لا إلى ماض سحيق بل إلى مستقبل وشيك، وقد استقرّ في وعيه أن ما آل إليه الحاضر من تدهور لا بد مفضٍ إلى موت – ظلمة – عماه، فيعقب ذلك كله آنبعاث يكون الحجة الساطعة على انتصاره على فعل الزمن فيه ودليلا بيّناعلى قهره الديمومة، وفي انتصاره على الزمن الخطي وفعله وعلى الديمومة وما يستتبعها من كدر، شوط عظيم يقطعه على طريق استرجاع منزلته المفقودة.

والحق أن ذلك الانبعاث ليس سوى تعبير عمّا يختلج في نفس الشاعر، وفي نفس الانسان بوجه عام، من رغبة في الغاء الزمن الخطي حتى يستطيع بذلك أن يحيا في زمن مفارق لزمن الديمومة هو "الزمن الأول" على حدّ تعبير رشيد أيوب [124] وهو زمن مقدّس ينبعث فيه الزمن بكليته وشموله، حتى يتمكن الانسان أن يحيا في ضرب من الخلود لا يجافي منزلته الانسانية (وهذا

---

123) M. ELIADE, Aspects du mythe, Paris, Gallimard (Folios-essais), 1996 (1è éd. 1963), p.p. 71 72.

124) انظر : أغاني الدرويش، قصيدة : المسافر، ص. 118.

يقتضي حتما أن تتبدل منزلته وأن تعود إلى ما كانت عليه في عهدها الأول)، وإذا ما بلغ تلك المرتبة من الخلود، قام ذلك الزمن الأوّل إطارًا لتلك الجنة الضائعة المنشودة أولذلك المركز أوالأصل الذي دأب الشعراء على التغني به وحمل خيالهم على تصويره ودفع رؤياهم إلى استشرافه، ذلك "أن ما يجيش في الانسان من رغبة في أن يجد نفسه وجودًا أبديا تلقائيا في مجال مقدس، إنما هو صدى للرغبة في أن يحيا حياة دائمة لا تنقطع، بفضل ما في بعض النماذج الاصلية من عود على بدء، في سياق الديمومة الأبدية" [125]، وبذلك نتبيّن ما بين النموذجين الأصليين اللذين أخذنا نفسنا بالحديث عنهما من متين الصلة، وتبيّن أن "العود الأبدي" -وإن كان مندرجا عن "الشوق إلى الأصول" فهو أعمّ منه وأشمل، بل لا نبالغ إن قلنا إنه يحتويه ويضم عليه جناحيه، فالبدايات السعيدة المشرقة التي أضحت ذكرى يلتمع بريقها تأخذ على الشاعر أقطار نفسه ولكنه لا يجد من سبيل إلى استعادتها إلاّ عبر تصوّر ابتعاده عنها ابتعادًا يحمله على توقع انتهاء ذلك النور إلى ظلمة وعماه يفضي إلى قيام بداية جديدة سعيدة مماثلة للحظة البدء الأول، فنكون عندئذ بازاء ما سماه ميرسيا إلياد بالدورة الكونية، وهي "دورة تشمل خلقا فوجودًا (بمعنى ما يخضع للزمن وفعله من وهن وتدهور وفساد أصل) فعودة إلى العماه (...) تتصهر فيه جميع العناصر انصهارًا تامّا" [126]، فاذا بلغت الدورة تلك المرحلة انبثق خلق جديد يحملنا على أن نرى في الكون القائم على العود على بدء "عالم الخلق المتواصل، وهو عالم يَضمن فيه ذلك العود على بدء إدماج الزمن البشري في سياق الزمن الأوّل" [127] ومن ثم فهو إدماج بالغ الأهمية لما يتيحه من انضواء في الزمن الأسطوري أوالزمن المقدّس، وهو الزمن النموذجي الذي تسعى مختلف الفترات إلى التشبه به ومماثلته حتى يكون ما يحدث اليوم إنما هو إعادة لما حدث من قبل، ويكون النموذج الأصلي المتصل بالعود الأبدي ملابسا للتصوّر الدائري للزمن، وهو تصوّر يمكّن الشاعر - والانسان عموما - من الافلات بخياله من

---

125) M. Eliade, Traité d'histoire des religions, op. cit, p. 341.

126) المرجع نفسه والصفحة ذاتها، وما بين قوسين قد ورد كذلك بالأصل.

127) G. Gusdorf, Mythe et Métaphysique, op. cit, p. 76.

ربقة الزمن المكتنف حياته ومن الافلات من الاحساس بالفناء، فيكون الأسطوري عندئذ مبدأ يحمي المجموعة البشرية من الاحساس بالقلق يعصف بها أمام ظاهرة الموت وقد بات في خلدها أنها تحيا في سياق يمكن ردّه إلى ظاهرة متكرّرة، وهي ظاهرة تبعث فيها بعض الطمأنينة وقد رأت أن الموت ليس النّهاية، مستعينة في ذلك بما تراه حولها من تعاقب الليل والنهار أومن ميلاد الفجر فجريان ساعات النهار والوصول إلى ظلمة الليل تلف الكون ثم انبثاق فجر جديد، أومتخذة القمر نموذجا في ذلك أيضا، أليس القمر يولد وينمو ويكتمل خلقه ثم يتراجع فيندثر في ظلام يمكن اعتباره بمثابة الموت، ثم ينبعث إثر ذلك كالكون غادر العماء إلى الكينونة والنظام، وقد يتجاوز نظر الانسان الدورة الأولى والدورة الثانية فاذا به بازاء دورة ثالثة تنسحب على مدة من الزمن أطول منهما، ألم ينظر إلى الطبيعة من حوله تزكو في بعض الفصول وتربو وتنبعث مزهرة غناء ثم تعطي أكلها ثم تذبل، فاذا لفها الصقيع أغفت أوماتت لتعود بعد ذلك كما كانت، فاذا بتعاقب الفصول قد أورث الانسان إحساسا بالدوران لا بالخطّية، وبالعود الأبدي لا بالمضيّ إلى الأبد والانقضاء الذي لا مردّ له، بل إننا إذا ما غادرنا هذه الدورة وجدنا أنفسنا في أخرى أرحب منها، هي دورة السنين، وهي دورة لا تخرج عمّا ذكرنا من ترسيخ فكرة قيام الزمن على مبدأ العود الأبدي، وهو مبدأ يطمئن الانسان ويخرجه من بوتقة الاحساس بالعدم والفناء، وينتشله من وهدة الموت ولا رجعة، أي من براثن الزمن الخطيّ المتعاقبة أطواره تعاقبا يلغي اللاحق فيه السابق، فاذا بالانسان يتعلق بهذه الظاهرة ويجعلها شعار حياته، كيف لا، وهي ظاهرة توقّع حياة الكون، وما هو إلاّ عنصر من ذلك الكون، أو إن شئنا قلنا إنه كون أصغر في سياق كون أكبر، ولعلّ في هذا ما يحملنا على القول بأن الانسان قد اعتقد في قيام الكون على ظاهرة العود الأبدي، وتماهى به تماهيا ييسّر عليه الاندراج في "زمن مقدس" ذي "توقيعات تعتبر تجليات قداسة أساسية محايثة للكون"[128]، فلا غرابة عندئذ في أن يخرجنا هذا التصوّر من حدود الزمن الخطيّ

128) M. Eliade, Traité d'histoire des religions, op. cit, p. 327.

المتعاقب وقد أضحى مقياسا من مقاييس حياة الانسان على الأرض، يحكمها ويفعل فيها، إلى ملامسة تخوم الزمن المطلق، ذلك الزمن الذي كان سائدا قبل أن يهبط الانسان إلى الأرض.

ولعلّ هذا التصوّر الدائري لمسار الزمن وما نتج عنه من معتقدات تتصل بالعود الأبدي ومن نماذج أصلية معبّرة عن ذلك قد كان أصل ما شاع من ارتباط النور بالحياة والظلمة بالموت، حتى غدا النور والظلمة نموذجين أصليين للتعبير عن مبدأ الحياة ومنتهاها، وقد ذهب كاسيرر إلى أنه "كلما بدت فكرة مملكة الأموات، في مقابل مملكة الأحياء، منفصلة عنها على صعيد المكان، كانت مملكة الأموات غرب مملكة الأحياء، فهذا التقابل بين النهار والليل، والضوء والظلمة والمهد واللحد والميلاد والموت، تقابل يتجلى كذلك في مظاهر كثيرة ممّا يسم المقاربات الأسطورية لظروف الحياة، وهي ظروف يختلف فهمها باختلاف علاقتها بالشمس عند غروبها أوبالشمس ساعة طلوعها (...) فنور النهار يخرجنا من السبات (وهو كالموت) ويعيدنا إلى الحياة" [129].

فاذا عدنا إلى شعر جبران وصحبه من شعراء الرابطة القلمية، وجدنا أن هذا النموذج الأصلي، نموذج العود الأبدي قد كان من النماذج المترددة في ثناياه، يخفى حينا ويبدو حينا آخر، ليكشف في كلّ مرّة توق هؤلاء الشعراء إلى مفارقة الزمن الخطي وابطال فعله بابطال الديمومة عبر التصوّر الدائري للزمن، وهو تصوّر يتجلى في بناء الصورة على مراجع تحيل القارئ على ايقاع الزمن في دورانه وتكرّر أحايينه تكرّرا يفضي إلى تجدّد لا ينقطع إلا لينفتح على حلقة أخرى جديدة، فاذا سمعنا جبران يقول [مجزوء الرجز] :

يا نفس ما العيش سوى ليـل إذا جـنّ انتـهى

بالفجـر والفجر يدوم

(...) يا نفس إن قال الجهول الـروح كالجـسم تزول

وما يزول لا يعود

قـولي له إن الزهور تمـضي ولكـنّ البـذور

تبقى، وذا كنه الخلود[130]

---

129) E. CASSIRER, La philosophie des formes symboliques, op. cit, pp.125-126..

130) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيدة : يا نفس، ضمن المجموعة الكاملة، ص 598.

أدركنا أن قوله هذا صادر عن رؤية يكمن خلفها ذلك النموذج الأصلي المرتبط بالعود الأبدي وهو نموذج قد اعتمد في هذا الشاهد دورتين من دورات الزمن، يمكن اعتبارهما حلقتين كونيتين، دورة الليل ينتهي الى الفجر ودورة الموت والانبعاث، موت العارض الزائل وبقاء الجوهر الخالد ليبعث الحياة من جديد، وما الحاحه على "دوام الفجر" من جهة وبقاء البذور "من جهة أخرى" سوى تعبير واضح عن رغبة الشاعر في قهر فعل الزمن والتغلب على الديمومة ومعانقة الخلود، ولا يخفى ما في ذلك من التماهي، تماهي الشاعر (وهو الكون الأصغر) بما قد لمسه في الكون الأكبر من مظاهر التجدد ينفي العدم، كما لا يخفى علينا ما في تشبيهه العيش بالليل من إشارات واضحة إلى ما يرمز إليه الليل من تدهور وعماه، أليس الليل ابن العماه لدى الاغريق القدامى؟ بل إن الليل في بعض المعتقدات هو باعث النوم وصانع الموت والخوف والخداع، وكانت الآلهة تعمد إلى إطالة الليل بما يتيح لها أن تفعل ما تريد، ولذلك كان الليل بظلمته رمز الخفاء وعنوان ما لا يمكن تبيّنه، تختلط فيه الكوابيس بالمخلوقات العجيبة المرعبة [131] غير أنه علينا ألاّ نقف عند حدّ هذه الاعتبارات، إذ أننا لو قصرنا الليل على هذه الدلالات الرمزية دون غيرها لكان رتجا في معناه، ونهاية لا تفضي إلى شيء، وهو أمر يدفعنا إلى اعتبار ما لليل من دلالات رمزية أخرى تتصل بالاعداد لفجر جديد وبالتمهيد لانبثاق النور يعمّ الكون فتغمره حياة جديدة تطهّرت من أدران الفساد والتدهور، وإذا بالنظام يحلّ محلّ الفوضى، والأمل محلّ اليأس وإذا بالدورة الكونية قد اكتملت بخلق جديد سيعقبه تدهور وفساد يفضيان إلى ظلمة فعماه يحملان في طيّاتهما فجرًا جديدا ونورًا وحياة، وما من شك في أن اعتماد هذا النموذج الأصلي في تصوّر الزمن وسيرورته وفعله، يسند سعي الشاعر إلى القضاء على ما يثيره الزمن في تعاقبه وديمومته من قلق وخوف، ويساعده على الاحساس بضرب من الظفر والانتصار على الموت والفناء، إذ لا معنى للفناء إذا كان كل ما يمضي يعود من جديد في صورة أكثر إشراقا وأعظم رونقا وبهاءً، ولذلك استهوت هذه

J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, op. cit., p.p. 681-682. (131

الصورة المندرجة عن تلك الدورة الكونية الصغرى عددا غير قليل من الشعراء الرومنطيقيين كما استهوت أصحاب جبران، فكتبوا قصائد قامت على استعارة تمثيلية ترشيحية، وازنوا فيها الحياة بهذه الدورة التي تستغرق يوما وليلة فكانت الطفولة الصباح وكانت الكهولة المساء تغرب فيه شمس الحياة، وكانت الشيخوخة بمثابة الدجى المفضي لا شك إلى فجر جديد، ولو شئنا استعراض تلك النصوص جميعا لضاق المجال، ولكن يكفي أن نذكر تمثيلا - لا حصرًا- نصّين، أحدهما لرشيد أيوب، عنوانه: غروب شمس الحياة (132)، والآخر لايليا أبي ماضي وعنوانه : المساء (133).

ويكفي أن نتوقف عند عنواني النصّين لنتبيّن انبناءهما على تلك الدورة الكونية الصغرى، دورة النهار والليل وما في فلكها من دلالات رمزية تعود بنا إلى نموذج العود الأبدي، فاستعارة الشمس للحياة واعتبار تلك الشمس مماثلة لشمس الكون في شروقها وغروبها وحركتها من الولادة والانبثاق إلى الغروب والموت دليل على أن الشاعر قد أقام حديثه على تشبيه التمثيل في هذا الباب، فجعل الحياة صورة من النهار يولد من الليل، ثم يسير إلى غاية، مسار الشمس إلى الغرب ولكن تلك الغاية - وإن كانت لا مردّ لها- مفضية إلى بداية جديدة إثر فترة من الظلام، ثم إننا في غير حاجة إلى التذكير بالموازاة التي يقيمها الشاعر بين فترات حياة الانسان وساعات النهار والليل، إذ أننا نجد أنفسنا بازاء دلالات رمزية شائعة معروفة، وهي دلالات منحدرة من رؤية ذات أساس أسطوري يتجلى في عدد من النماذج الأصلية التي يمكن ردّها دون عسر إلى أسطورة العود الأبدي، ولم يعد اليوم خافيا على ذي علم ما بين الفجر والولادة

---

132) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص.ص. 78 – 82.

133) إيليا أبو ماضي، الديوان، ص.ص. 764 – 768، ويمكن أن نذكر في هذا السياق أيضا نصوصا أخرى لأبي ماضي مثل، من أنا (الديوان – ص.ص. 484 – 485) الدمعة الخرساء (الديوان، ص.ص. 263 – 265)، كما يمكن ذكر بعض نصوص أخرى من شعر رشيد أيوب مثل، قصري (أغاني الدرويش ص.ص. 36 – 37) أو : روحي وخليني (المصدر نفسه، ص.ص. 73 – 74) أو الحنين إلى صنين (ص.ص. 83 – 85) ومن نصوص نسيب عريضة : تعالي صباحا (الأرواح الحائرة، ص.ص. 133 – 137) أو : مناجاة (ص.ص. 76 – 78) وغيرها.

من تماثل رمزي ولا ما بين الضحى وبلوغ الشمس السمت من جهة وإدراك الانسان الأشدّ من جهة أخرى، من إشارة إلى اكتمال النموّ، ولا ما بين العشية والوهن الذي يصيب الانسان بتقدمه في السنّ من تعريض بوشك الاندحار والموت، فإذا استعمل الشاعر في عنوان النص صورة "غروب الشمس" وهو يتحدث عن حياته وقد تقدّمت به السنّ، فان حديثه صادر فيما نقدّر عن رؤية جعلت ديدنها قهر فعل الزمن والانتصار على الديمومة من خلال العمل على رفض الزمن الخطي وتعاقبه وتعويضه بالزمن يتقدم عبر دوائر أوحلقات، وهي دوائر تسهل عليه أن يتصوّر الزمن ذا عود على بدء، وإذا كان كذلك، كان فعل الخلق متكرّرا وكانت نهاية الحلقة مؤذنة ببداية أخرى بعد فترة من الظلمة تخفف الأسى وتشحذ الحنين [كامل] :

غابت رسوم في مخيّلتي	كانت تضيء كأنجم زهر
(...) قد كنت حتى الأمس مصطحبا	عزمي شعوري همّتي لبّي
(...) ما ضرّ نفسي والحياة مضت	فالى حياة غيرها تمضي
فالنفس من أخلاقها أبدا	إبدال ذاوي الغصن بالغضّ (134)

لعلنا لا نبالغ إن قلنا إن الشاعر قد أقام توازيا كاملا بين مضيّ سنوات حياته ومرور ساعات النهار وهو تواز ينطلق من مقتضيات النموذج الأصلي المشترك الدائر على العود الأبدي، ذلك أن تجدّد الخلق وتكرّره لا يمكن أن ينشأ إلاّ بعد تدهور الخلق الأول، وهو تدهور مردّه إلى فساد الأصل بفعل الديمومة وتعاقب الزمن، ونعني بفساد الأصل ما يصيب ألقه وإشراقه من بهت، وما يطرأ على حسنه الأصلي وبهائه الأوّل من اضطراب وتشويش يكدّران صفوه، وقد عبّر رشيد أيوب عن ذلك بصور تدور على الوهن والضعف في البيت الثاني من الشاهد، وهو وهن جعل منه كائنا بلا عزم ولا شعور ولا همّة ولا لبّ على حد تعبيره، كما جعله كائنا غادره خياله فصار إلى ظلام، وصار ذاوي الغصن، فحق له -أوعليه- أن يمضي إلى حياة أخرى ليست آخرة، إذ أن هذا التجدد أوتكرّر الخلق ممّا دأبت عليه النفس "أبدًا" كما قال في البيت الثالث،

134) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيدة : غروب شمس الحياة، ص.ص. 78 – 80.

حتى يلحق بآماله وقد سبقته بما ركب في نفسه من الحنين المتأجج إلى ما بعد غروب الشمس، فاذا به يرحل وقد نزع عنه رداء الخوف من الموت ولم ير في الرحيل سوى رحلة تأخذه إلى فجر الخلود ويقبل هو عليها إقباله على ما يعد بسعادة لا تنتهي [كامل] :

ولحقت آمالي فقد سبقت قدما غروب الشمس آمالي (135)

أليس في إقامة الموت على صورة أمل يلاحقه الشاعر دليل على أنه قد استطاع أن يحمل خياله على تصوّر أنه قد قهر الزمن، ذلك الاله الذي كان – في بعض الروايات الأسطورية– يفترس أبناءه. حتى لا يتمكنوا منه ومن مملكته، ويصيب المخلوقات بالبلى ويعمل على أن تغور ينابيع الحياة حتى لا يظل في الوجود غيره (136)، ثم أليس في قلب المنية إلى أمنية إقامة في صلب أسطورة العود الأبدي وملامسة لجوهرها بتطلب الموت (وما يفضي إليه من حياة جديدة) للقضاء على ما أصاب وجوده من تدهور وفساد سيؤولان عمّا قريب إلى العماه يلفّ كيانه؟

أما أبو ماضي، فانه بنى قصيدته "المساء" (137) بناءً يختلف عن بناء أيوب قصيدة : "غروب شمس الحياة"، ذلك أنه قد غلب على قصيدة رشيد أيوب طابع ذاتي وجداني، يتجلّى في إقامة نصه على ضمير المتكلم، فكان غير بعيد عن نصوص السيرة الذاتية يتناول فيها صاحبها خاطرة خامرت ذهنه أوانفعالا اختلج في نفسه، ولعلّه قصد إلى ذلك قصدًا حتى يزيد القارئ اقتناعًا بتلك الخاطرة التي قد تؤخذ مأخذًا دراميّا يعمّق الاحساس بها وإن لم تخل من بعض المباشرة المحايثة لما يرومه الشاعر من الإفضاء بذات نفسه دون مواربة، بينما عمد إيليا أبوماضي إلى إقامة نصّه على ضرب من المساءلة، مساءلة آمرأة كان ينظر إلى عينيها – "والعين باب النفس الشارع"

135) المصدر نفسه، ص. 82.

136) J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, op. cit., p.p. 326-327.

137) أشرنا إلى أنّها وردت بديوانه، ص.ص. 764 – 768.

على حدّ تعبير ابن حزم [138] – ويقرأ فيهما ما كان يرى من تردد بين الفِكَر والأحلام وقد أقبل المساء فكان قادح تلك الهواجس آلتي اندفع الشاعر يتلمس الطريق إلى استكناه أصلها : [مجزوء الكامل]

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين

والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين

والبحـــر ســـاج صامـــت فيـــه خـــشوع الزاهـــدين

لكنـــما عينـــاك باهتـــتان فـــي الأفـــق البـــعيـــد

سلـــمى ... بـــماذا تفـــكرين

سلمى ... بماذا تحلمين[139]

ما من شك في أنه يمكننا أن نعتبر هذا المقطع – للوهلة الأولى– إطارًا للحديث عن "المساء" خاصة أن الشاعر جعل في وهم القارئ كأنه يقصد إلى وصفه من خلال الابيات الثلاثة الأولى، وقدساقها في تركيب آسمي هو بالوصف والتقرير أعلق، وجعل منها مشهدًا جامعا يمكن أن يطوف فيه البصر منتقلا بين السماء والبحر من جهة، وبين المكان الذي كان فيه مع المخاطبة، والأفق من جهة أخرى، غير أن إجالة النظر في مكوّنات هذه الجمل يفضي بنا إلى تبيّن ثنائية واضحة، هي ثنائية النور والظلمة، أوثنائية الشمس والسحب، وهي ثنائية تكتنف الصمت (صمت البحر) وغياب الانفعال (عيناك باهتتان) غيابا حمل الشاعر على السؤال وبداية التأويل، إذ أوّل غياب انفعالها على الفكر وما تبعثه في النفس من هواجس أومن خوف (هو صدى لخوف السحب الراكضة في الفضاء) وما تخلّفه أيضا من همّ وأسى (تجلّى في صفرة الشمس – لا اِشراقها – وفي لفّ جبينها بعصابة) كما ذهب في تأويل ذلك على الحلم

138) ابن حزم، طوق الحمامة في الألفة والألّاف، تحقيق الطاهر أحمد مكي، القاهرة، دار المعارف، ط. 2، 1977، (باب علامات الحبّ)، ص. 27.

139) إيليا أبو ماضي الديوان، ص. 764.

(بماذا تحلمين) وما يفتح للنفس من آفاق رحبة ومن أغوار سحيقة تختزلها صورة البحر وقد غدا مثل الزاهد في حال من الخشوع يجعله في اتحاد مع القوة السرمدية الشاملة أوعلى أهبة الحلول فيها، فاذا ما عدنا إلى تينك الثنائيتين، ثنائية الشمس والسحب (أوالنور والظلمة) وثنائية الحلم والفِكر، وجدناهما على صلة وثيقة بما ضبطه الشاعر من إطار هو المساء، والمساء – إن أخذناه في ظاهر دلالته– ألفيناه وقتا بين وقتين، وحدّا يفصل بين عالمين : هو نهاية النهار وبداية الليل وهو حدّ بين عالم النور وعالم الظلمة، إذ هو الحين الذي تميل فيه الشمس إلى الغرب – بما للغرب من دلالات رَمزية عن عالم الموتى كما أشرنا إلى ذلك من خلال حديث كاسيرار [140] – وهو الوقت المؤذن بغيابها (والغياب موت كما هو معلوم) وانطفاء جذوتها ونورها (وهي صفراء في كلام الشاعر بسبب ذلك فيما نقدْر) فمن الطبيعي والحالة تلك، أن تثير في نفس سلمى ما رأى الشاعر من فِكَر ومن هواجس مردّها إلى الاحساس بما في غياب الشمس واندحار نورها من معانٍ تحيل على وشك الموت، ولكن تلك الساعة من اليوم تمثل بداية عالم جديد هو عالم الليل ودنياه وما يتوقع الانسان بعده وينتظر من اشراق فجر آخر يتجدد به الخلق بعد أن تدهور الخلق الأوّل، فخبا نور الشمس واصفرّ وداهمته السحب، فغدا عالم الليل عالما يبعث على الحلم والانتظار، انتظار أن تكتمل الدورة الكونية بالظلمة –كالعماء– تلف الكون حتى ينبثق من أحشائها عالم قد تطهّر ممّا يشوب سلفه من أدران ومما آل إليه من فساد، ولعلّ في ذلك ما يفسّر بعض الدلالات الرمزية التي صارت ملابسة لليل، مثل اعتباره زمنا مثقلا بالوعود، يسفر عن ميلاد جديد، إذا ما عمّ الكون فجر جديد مبشر بولادة خلق جديد. وليس غرضنا من التوقف عند هذه الجزئيات أن نأتي على دلالات المساء الرمزية أوعلى دلالات الليل، فما ذلك في وسعنا، وقد أكدنا أن الرمز ممّا لا يحيط الكلام بجميع دلالاته وإن طال ولكن قصدنا من هذا التعليق الذي سقنا أن نؤكد كمون النموذج الأصلي الدائر على العود الابدي في بنية النص العميقة، يطفو حينا فيتجلى ويغوص حينا آخر فيخفى: (ولكنه في جميع الحالات ممسك بمقاليد النص يفصح – وإن خفي– عن رؤية هو من مكوّناتها) [مجزوء الكامل]

---

140) انظر الهامش رقم 129 من هذا الباب.

أرأيت أحلام الطفولة تختفي خلف التخوم؟

أم أبصرت عيناك أشباح الكهولة في الغيوم؟

أم خفت أن يأتي الدجى الجاني ولا تأتي النجوم؟[141]

لئن لم يحافظ أبو ماضي في هذا المقطع على الترتيب الذي اتبعه في المقطع الأول، فان القارئ يهتدي بيسر إلى أن الشاعر قد اعتمد نظام الاستبدال (وهو من الطرق الشائعة في الكتابة الأدبية عمومًا إذ يعمد الكاتب أوالشاعر إلى استبدال بعض الألفاظ أوالعبارات ببعض الألفاظ الأخرى، فتضطلع الثانية بكشف بعض المعنى المقصود في الأولى) فكانت "أحلام الطفولة تختفي خلف التخوم" معادلا للشمس خلف السحب وكانت أشباح الكهولة (بما تثيره من خوف وقلق) معادلا للسحب (أوالغيوم) تركض خوفا، وكان الدجى كالبحر في اتساعه وعمقه وإلغازه، وقام هذا المقطع -بسبب ذلك كله- بارشاد القارئ إلى ما أقامه الشاعر من تماثل بين ساعات النهار وفترات حياة الانسان، وهو تماثل يسري في هذه القصيدة كلها، ويمسك بمقاليدها، ويفصح عن رؤية أساسها النموذج الأصلي الدائر على العود الأبدي وهي رؤية تسعف الشاعر وتنجده حتى يتخلص من الخوف والقلق ويتغلّب على ما يعرو نفسه حينا بعد حين من أن يكون الفناء مصيره والعدم مآله [متقارب]

أنا قطرة لمعت في الضحى قليلا على ضفة المشرع

سيأتي عليها المساء فتغدو كأن لم تترقرق ولم تلمع[142]

إن صورة المساء يعقب الضحى أوصورة الكهولة تعقب الطفولة والشباب صورة لا يذكرها الشاعر لتقريب ما بين الولادة والموت، لا ولا لبيان أن الموت مصير محتوم نجري إليه كما يجري الزمن الخطي بين الضحى

141) إيليا أبو ماضي، الديوان، ص. 764.

142) المصدر نفسه، قصيدة : من أنا، ص. 484.

والمساء جريانا لا رجعة فيه ولا مردّ له، وهي من ثم أيضا، ليست صورة يقصد الشاعر من ورائها تذكير الانسان بمصيره الذي هو الموت، حتى يعدّ نفسه له ويعدّها ليوم الحشر اعدادا يضمن به الخلاص وحسن المعاد، بل هي صورة من الصور التي تعيدنا إلى التصوّر الدائري للزمن كما أنها من الصور التي تطمئن النفس الحيرى وقد داهمها الليل فضاقت بظلمته واشرأبت متطلعة إلى الفجر والنور [كامل]

يا ليل أين النور إني تائه   مر ينبثق أم ليس عندك نور [143]

وما التطلع إلى النور وانتظار انبلاج الصبح - فيما نقدّر- سوى سعي لا يني إلى القضاء على ما بين الليل والصباح من تناقض ظاهر، وإلى تعطيل فعل الديمومة وما ينشأ عنها من موت وفناء - إذا توقفنا عند حدود اعتبار الزمن تتعاقب أحايينه ولا رجعة، وإلى إنكار ما يورثه ذلك من كآبة في النفس تنخرها وتنغص سعادتها وتنسيها جوهرها -وهو مماثل لجوهر الكون أوهو صورة منه - ولذلك كانت دعوة أبي ماضي في آخر قصيدته "المساء" دعوة يلحّ فيها على ما بين حياة الانسان وأطوار اليوم من تماه يحمل لا على الأسى بل على آنتظار ميلاد جديد كامن في ما يبدو عتبة الظلام والموت [مجزوء الكامل]

قد كان وجهك في الضحى   مثـل الضـحى متـهلّـلا
فـيه البـشاشـة والبـهاء
ليكـن كذلك في المساء[144]

لئن كان تعاقب الليل والنهار وانتهاء كل منهما إلى الآخر صورة معبّرة عن العود الأبدي وكان تداولهما يمثل دورة كونية صغرى وجدنا صداها وأثرها في شعر جماعة الرابطة القلمية كما رأينا، فانها لم تكن الصورة الوحيدة ولا كانت الحلقة الفذة ذلك أن نعيمة وأصحابه قد اعتمدوا في تصويرهم لهذا النموذج الأصلي، نموذج العود الأبدي، حلقة ثانية أرحب من الأولى في الزمان

---

143) المصدر ذاته، قصيدة : الدمعة الخرساء، ص. 365.

144) المصدر السابق، قصيدة : المساء، ص. 768.

مدًى، وإن كانت تماثلها حركة وتجري مجراها في جعل الانسان يتصوّر انعتاقا من خطية الزمن المتعاقب بلا هوادة ولا رجعة، ليعتنق تصوّرا أساسه الدوران، تفضي فيه النهاية إلى بداية تنطلق منها دورة جديدة، وهذه الحلقة الكونية الثانية يمثلها تعاقب الفصول وما ينجم عن ذلك التعاقب من آثار تبدو في الطبيعة، وهي حلقة، تمتد من "البذرة إلى البذرة أومن الزهرة إلى الزهرة" كما يقول جيلبار دوران[145] فتكون بداية الحلقة فصل الخريف، وفيه "تدفن" البذور في الأرض انتظارًا لإنتاشها وطلعها وإثمارها لتعود بذرة إثر الدورة، أوتكون بدايتها فصل الربيع، زمن إزهار الشجر استعدادًا لانعقاد الثمرة ثم نضجها في مسار يفضي إلى فترة من الهمود تنفتح على ميلاد جديد، ومهما كانت البداية والنهاية، فان هذه الرؤية المعتمدة مبدأ العود الأبدي "رؤية تروم الشمول لا التفصيل، وتقصد إلى الجمع بين المتناقضات وصهرها من خلال أساطير الموت والانبعاث، أومن خلال النموذج الأصلي المعبّر عن ذلك، فلا غرابة في أن نرى رمزية هذه الحلقة الكونية القائمة على ما يطرأ على النبات من تبدل وتغيّر مترددة، منتشرة لدى عدد غير قليل من الشعراء كلما جنحوا إلى "التأمل في الديمومة والشيخوخة، كما نرى ذلك لدى (...) هوراس [65 ق.م. Horace] أو لامارتين [Lamartine. 1869-1790] وغيرهما ممّن تغنّوا بالخريف"[146].

وقد كان للخريف شأن كذلك في شعر جماعة الرابطة القلميّة، فأداروا عليه عددا من قصائدهم، بل إن ندره حداد اختار لديوانه عنوان : "أوراق الخريف" وافتتحه بثلاث قصائد تغنّى فيها بالخريف [147]، وإن لم تخل بعض قصائده الأخرى في ديوانه من إشارات إلى العود الأبدي وإلى تجدد الحياة في الطبيعة بتعاقب الفصول كما نجد ذلك في قصيدته: "يا نفس" [مجزوء الكامل] :

يا زهرة لعبت بها   أيـــدي الزمان القاسيـــه

ما أنت وحدك يا جميلة   بعـــد عـــزك ذاويـــه

---

145) G. Durand, Les structures anthrologiques de l'imaginaire op. cit. p.340.

146) المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.

147) هي على التوالي : الورقة الأخيرة (ص.ص. 19 – 20) الخريف (ص.ص. 21 – 22) أغنية الخريف (23 – 24) من ديوانه أوراق الخريف.

إنـــي غبطتــك بالذبــول كـما غبطــتك زاهيــةْ
(...) فسترجعين وإن ذبلت مع الطبــيعة نــاميه[148]

وقد استشهد وليم كاتسفليس بهذه الأبيات في المقدمة التي وضعها لديوان أوراق الخريف وكان مدركا أن هذه الابيات وما جاء من صنفها تعبّر عن تلك الرؤية التي اتخذت العود الأبدي نموذجا أصليا ومطية لصياغة صور تتصل بما كان يعتمل في نفوس أقرانه من الرابطة القلمية من رغبة في التعالي على الزمن وفعله، ونفي الديمومة والفناء وتصوّر الحياة يحكمها تجدد لا ينقطع، فكتب يقول : "[هذه] فكرة فلسفية جميلة، فالزهور وأوراق الخريف تذبل وتتساقط ولكن الربيع يبعثها حيّة من رموسها، أما الانسان، فهل من ربيع يبعثه بعد ذبول الحياة فيه؟" [149] فما سؤال وليم كاتسفليس هذا إلاّ دليل آخر على أن قضية الزمن وفعله في الانسان قضية قد كانت تشغل نفوس الرابطيين جميعا وأنها كانت من القضايا التي دفعتهم دفعًا إلى الغوص في الأسطوري ونماذجه الأصلية عساهم يجدون فيه ما يطمئن خواطرهم الحيرى ويشفي بلبال نفوسهم، خاصة أن تلك النماذج الأصلية ممّا يدعم ما ذهبوا إليه من سعي إلى التماهي بالطبيعة وبعناصرها وبالأطوار التي تتعاقب عليها ولا تفنيها وإن دخلت بها في فترة من الهمود والجمود كتلك التي طرأت على "النهر المتجمّد" حتى رأى فيه ميخائيل نعيمة تجسيدا للموت بمختلف عناصره وطقوسه [مجزوء الكامل]

ما هذه الأكفان أم هذي قيود من جليد؟
(...) ها حولك الصفصاف لا ورق عليه ولا جمال
يجثو كئيبا (...)
والحـــور يـــنـــدب فـــوق رأســـك نـــاشـــرا أغصانه
(...) تأتيه أسراب من الغربان تنـــعـــق فـــي الفـــضا
فكـــأنها تـــرثي شبابا من حياتك قد مضى
وكأنها بنعيبها عند الصباح وفي المساء
جوق يشيّع جسمك الصافي إلى دار البقاء[150]

148) المصدر نفسه، ص.ص. 94 – 95.
149) المصدر نفسه، ص. 13.
150) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيدة النهر المتجمّد، ص. 11.

لعله لا يكفي أن نقول إن نعيمة قد أقام نصّه على التشخيص، وجعل النهر مخاطبا فتحدّث إليه، ذلك أن ما يكمن وراء التشخيص - فيما نعتقد - هو تماهي الشاعر بالنهر، وهو أمر عاديّ لدى الرومنطيقيين ينطلقون فيه من اعتبار الانسان كائنا مثل سائر كائنات الطبيعة (وان كان أرقاها) يصيبه ما يصيبها ويعروه ما يعروها، ويجري - من ثم - إلى الغاية التي تجري إليها، ورغم أن نعيمة قد أنهى نصّه بضرب من المباعدة بين قلبه الذي "غدا غريبا بين قوم كان قبلا منهم" أو"غدا جمادًا لا يحن ولا يميل إلى أحد" وبين النهر الذي "سينشط من عقاله" فان بنية النصّ العميقة تكشف رؤية الشاعر واستنادها إلى العود الأبدي، بل لعلها تكشف رغبة الشاعر الخفية في أن يكون مثل ذلك النهر، يأتي عليه الشتاء وبرده فيتجمّد ويكتسي بما يشبه الكفن نتيجة ذلك الموت، فاذا جاء الربيع انبعث وهبّ من سباته ودبت فيه الحياة قويّة جارفة (وليس من التمحّل إن نظرنا في عدد الأبيات التي تناول فيها الحديث عن الموت فاذا هي عشرة أبيات، بينما بلغ عدد الأبيات التي تحدث فيها عن الانبعاث اثني عشر بيتا) [مجزوء الكامل] :

لكن سينصرف الشتا وتعود أيام الربيع
فتفك جسمك من عقال مكنته يد الصقيع
وتكرّ موجتك النقية حرّة نحو البحار
حبلى بأسرار الدجى ثملى بأنوار النهار[151]

يحسن بنا أن نتوقف عند هذه الابيات لما تزخر به ألفاظها من دلالات لا تخفى أهميتها فيما نحن فيه، فاستعمال الشاعر لفظتي الانصراف والعودة يكشف ما قد ذكرنا من قيام بنية النص العميقة على العود الأبدي وعلى اعتبار مسار الزمن مسارا دائريا، وهو مسار يكسر المسار الخطي ويجعل الزمن قابلا للرّجعة، والرجعة مطمئنة، تنزع عن النفس ما تحسّ به من قلق يعصف بها أمام الموت، ومن خوف يفزعها من الفناء وتدخل الخلق في طور جديد كخلقه الأوّل نقيّا ناصعا لا تشوبه شائبة ولا يعكّر صفوه تردّ ولا تدهور، وقد وصف

151) المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.

نعيمة الموجة – بعد انبعاثها – بالنقاء والحرّية، شأنها في ذلك شأن الخلق الأوّل، وأسند إليها فعل "تكرّ"، وهو علامة على القوّة والعزم مما يرافق الشبيبة وجعلها إثر ذلك في وضع من يتهيأ لدورة كونية جديدة طرفاها –في الظاهر– الليل والنهار، ولكنهما إشارة إلى الموت والحياة، بما يزخر به الموت من أسرار وما يفتحه من مستغلق العوالم أوبما يزدحم به الليل من مخلوقات عجيبة تأخذنا إلى تخوم الحلم والرؤيا وبما يبعثه نور الحياة (أنوار النهار) المتجدّدة من نشوة،وقد اندحر الفناء وتعطّل فعل الديمومة، وإذا بلوحة الموت التي أشرنا إليها وذكرنا بعضا من أبياتها تعوّضها لوحة الحياة وقد انبعثت جذلى، وهي لوحة تكرّر فيها فعل العودة أربع مرات (وتعود تبسم، وتعود تسبح، ويعود يشمخ أنفه، وتعود للصفصاف) وانتهت بالغناء، بدل ما كان يتردد في أرجاء اللوحة الأولى من نعيق الغربان وما يثير من الوحشة والحزن والأسى، وما يُشعر به من البين والفراق والموت [مجزوء الكامل] :

وتعـــود للصفــصاف بعد الشـــيـــب أيـــام الشـــباب

فيغــردّ الحـــسون فـــوق غـــصونه بدل الغراب[152]

وليس نص نعيمة هذا – ونعني النهر المتجمّد– النص الوحيد الذي جعل الشاعرُ العودَ الأبدي دعامته، بل إن النظر في "همس الجفون" يفضي بنا إلى استنتاج أن هذا النموذج الأصلي قد كان من الأسس التي بنيت عليها الصورة في شعر نعيمة وكان من المراجع المهمّة التي يمكن إرجاع صوره إليها، كما يفضي بنا إلى استنتاج أن العود الأبدي قد كان من مكوّنات رؤية نعيمة الفكرية مثلما كان ذا شأن في رؤية صحبه من شعراء الرابطة القلمية، ويكفي أن نشير – تمثيلا– إلى قصيدة نعيمة : "أوراق الخريف"[153] أوإلى قصيدتي رشيد أيوب

152) المصدر نفسه، ص.ص. 12.

153) المصدر نفسه، ص.ص. 47-49.

وندره حداد، وهما بعنوان، الربيع[154]، أوإلى قصيدة نسيب عريضة، بعنوان: النّعامى[155] لتأكيد ما ذهبنا إليه.

أمّا قصيدة أوراق الخريف "فقد انطلق فيها الشاعر انطلاقا طريفا، لم يعتبر فيه الخريف وتساقط أوراق الشجر علامة على احتضار الطبيعة المؤذِن بموتها ولا آعتبره إشارة إلى ما قد يكون في نفسه من حزن وأسى، لا ولا رأى فيها عنوان الكآبة، بل رأى في ذلك بشارة تبعث في النفس سرورًا وتفاؤلا وانتظارًا لميلاد جديد يتحقق به الخلود ويقهر به فعل الزمن وكأنه بذلك لم يتوقف عند الظاهرة ذاتها وإنما عند ما ستفضي إليه، فاختزل الزمن ولم يعر الديمومة كبير أهمية : [مجزوء الرجز]

تــنـاثــري تـسـناثري يـــا بهجـــة النظـــر
يا مرقص الشمس ويا أرجوحة القـــمر
يا أرغن الليل ويا قيتـــارة السحر[156]

فالناظر في هذه الابيات لا يملك إلاّ أن يلاحظ ما فيها من تردد الألفاظ الدالة على الفرح، فأوراق الخريف بهجة للناظرين، ولعلّها بهجة تفيض من النفس فتعمّ ما حولها من العناصر، فاذا الشمس في مرقص والقمر في أرجوحة وإذا لليل أرغن وللسحر قيثارة، ولكن ما يلفت النظر حقا إنما هو إقامة الشاعر لمختلف هذه الصّور على عناصر يجمع بينها العود على بدء والرجوع المنتظم انتظاما لا كسر لنسقه، فالشمس والقمر والليل والسحر تجتمع كلها على تلك الخصيصة، ويمثل كل عنصر منها دورة كونية يمكن اعتمادها عند الحديث عن العود الأبدي، أوعند الحديث عن الموت والانبعاث، وهو حديث غير غريب – عند التحقيق– عن رغبة خفية تخامر الشاعر، في القضاء على المتناقضات وصهر الأضداد حتى يستطيع – في خضمّ ذلك– أن يقضي على الثنائية الضدية

154) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص.ص. 58 – 64، ندره حداد، أوراق الخريف، ص.ص. 133 – 134.
155) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص.ص. 53 – 58.
156) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص. 47.

الكبرى، ثنائية الحياة والموت، ولعلّ هذا السياق هو ما يفسّر حشد تلك العناصر الدائرة على معنى العود الدائم في أبيات نعيمة التي ذكرنا، إذ أن "تكرّر الزمن وعودته أوالانعتاق من فعله الخطي قد أضحى مُمكنا بفضل الجمع بين المتناقضات وصهرها، وهذه هي الصورة الأسطورية الجامعة التي يتأسس عليها التفاؤل الرومنطيقي" (157) وليس هذا التفاؤل الرومنطيقي الذي تحدث عنه جيلبار دوران – في تصوّرنا– إلاّ ذلك المسلك الذي اتبعه جل الرومنطيقيين عند انطلاقهم من رؤية شاملة للطبيعة لا تقبل تجزئة ولا تتعلق بالاعراض، وما الديمومة سوى عرض مفسد لتصورّ الزمن على أنه قوّة سرمدية كالطبيعة، يطرأ عليه ما يطرأ عليها، فيتجدد كما تتجدّد، ويبدو تجدده في عناصرها أوتشير تلك العناصر إلى تجدده، فاذا بلغنا هذه المرحلة أدركنا أن عددًا غير قليل من الرموز والنماذج الأصلية على صلة بما استقرّ في نفس الانسان من هاجس الديمومة والموت وكيفية الخلاص من فعلهما بمقارعة الفناء وتحقيق الخلود، ومن ثم كان اللجوء إلى صور تنبني على ما رأى الانسان أنه يمثل دورة كونية، كالليل والنهار أوالقمر أوالفصول أوالسنين إلى غير ذلك.

فإذا عدنا إلى القمر وجدنا أن له من الدلالات الرمزية ما يبرّر بناء نعيمة صورة أوراق الخريف، فالقمر، عند جيلبار دوران مثلا، هو "أوّل ميت ينبعث" والقمر مقياس الزمن كما هو وعد صريح بالعود الأبدي في الوقت ذاته، ويبيّن تاريخ الأديان الدور العظيم الذي يضطلع به القمر في بناء الأساطير الدورية، فأسطورة الطوفان وأسطورة التجدّد، وأساطير الميلاد والنشأة، وأساطير تردي البشرية وتدهورها تستوحي دومًا أطوار القمر(158) بيد أن هذا البعد ليس الوحيد في رمزية القمر (وقد قلنا من قبل إنه يصعب الاتيان على جميع الدلالات التي يخفيها رمز من الرموز)، ذلك أن القمر بأطواره، إلى جانب جمعه بين الموت والانبعاث، يجمع أيضا بين النور والظلمة جمعا مخصوصا، إذ هو جمع يسير دومًا نحو النور وإن تراجع وشحب نوره حتى

---

157) G. Durand, Les structures anthrologiques de l'imaginaire op. cit. p.337.

158) المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.

يبتلعه الظلام، فانه يحمل أبدًا وعدًا بنور ينبثق عمّا قريب، وهو لذلك عنوان التفاؤلالذي سيأتي لا محالة على تلك الظلمة فيقهرها، وفي ذلك بعض التفسير -فيما نرى- لاتصال صورة الخريف في هذه الأبيات بالقمر، بل إننا إذا ما أخذنا -هنا أيضا- بما قاله دوران من أن "الفكرة الاساسيّة أوالفلسفة التي يمكن استخلاصها من كل المعاني المتصلة بالقمر إنما هي رؤية موقّعة للكون"[159]، كانت هذه الرؤية الكامنة في أغوار اللاوعي السحيقة هي التي جعلت "القمر" لدى نعيمة متصلا بالأرجوحة، والأرجوحة كالقمر في جيئته وذهابه، كما هي شبيهة به أيضا في توقيع الحركة وقد ذكر بعض الدارسين أن الأرجوحة ترمز إلى الخصب وتجدد الحياة من جهة وترمز أيضا إلى الحركة الصاعدة نحو السماء التماسا للانسجام وتطلّبا للغفران من جهة ثانية،[160] ولسنا نعني بهذا - طبعا- أن نعيمة كان على وعي بهذه الدلالات، أوأنه قصدها، بل لا يعنينا ذلك كله، لأن هذه النماذج الأصلية وما يتصل بها من أبعاد رمزية إنما تفعل فعلها في الانسان بسبب أنها ترسبت في اللاوعي الجمعي فصارت جزءًا منه كما غدا الحديث عن الخريف حديثا متعلّقا بما يشير إليه الخريف أويثيره من رموز، ومعنى هذا أن الخريف بما هو مدلول يغدو في مثل هذا النص دالاً مداليله غير المداليل الأولى التي اعتادها الناس (تعيين فصل من فصول السنة) وإن لم تنقطع صلة المداليل الثواني تمام الانقطاع بالمداليل الأولى، بل لعلنا لا نبعد في التأويل إن قلنا إن المداليل الأولى هي التي ولّدت المداليل الرمزية في السياق الذي نحن فيه، فاذا الخريف - بما هو فصل من فصول السنة- يعود كل سنة في وقت معلوم بعد فصل الصيف وقبل فصل الشتاء -قد أضحى مطية للتعبير عن العود الأبدي وعن معنى دوران الزمن (بدل خطّيته) وعن معنى التوقيع (إذ أن هذا الفصل يحتفظ بموضع لا يتغيّر من السنة فيسهم في إضفاء إيقاع على الزمن)، كما أضحى مطية للتعبير عمّا يصيب "الخلق الأول" من تدهور وفساد لا يصلحهما إلاّ دخول في فترة من "العماه" تفضي إلى حياة جديدة، ولذلك نرى

159) المرجع نفسه، ص. 338.

160) J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, op. cit., voir article : p.p. 101-102.

نعيمة يتردد حديثه بين تمجيد ماض يبعث في النفس حنينا (لاشراقه) وأسًى (لتردّيه) والتغني بمستقبل منتظر يعيد إلى الحياة رونقها وبهاءها، ويعود فيه إلى الحياة جوهرها: [مجزوء الرجز]

تـعانـقي وعـانقي أشبـاح مـا مـضى
وزوّدي أنـظـارك مـن طلعـة الفـضا
(...) سيري بقلب خافق فـي موكـب القضا
(...) فلا تخافي ما جرى ولا تـلومي الـقدرا
من قد أضاع جوهرا يلـقاه فـي اللحـود
عودي إلى حضن الثرى[161]

إن هذه الأبيات واضحة الدلالة على سعي نعيمة إلى تعطيل فعل الزمن الخطي المفضي إلى الموت والفناء من خلال تصويره حركة أوراق الخريف متساقطة، وقد فقدت جوهر الحياة بمرور الزمن، ولن تتمكن من أن تلقى ذلك ثانية إلاّ في اللحد، أي في حضن الأرض، فينقلب تساقط أوراق الخريف دلالة، لا على احتمال فعل الديمومة والانتهاء إلى البلى، بل على استعدادها للدخول في دورة جديدة بعد عودتها إلى حضن الثرى لتنبثق منه حياة جديدة متجددة، تنبعث مع استعادة الطبيعة حياتها، أي في سياق عنصر آخر من العناصر المعبّرة عن العود الأبدي، ونقصد فصل الربيع.

ولسنا في حاجة في هذا السياق إلى التذكير بأن هذه النصوص وأمثالها قد بنيت على ضرب من الاستعارة التمثيلية الترشيحية، أوعلى نوع من الرمز المركّب، ذلك أن الحديث عن أوراق الخريف أوعن الربيع حديث يقصد الشاعر من خلاله الخوض في منزلة الانسان من الوجود وموقفه من الزمن وفعله ورفضه لبعض ما استتب من رؤى لا سبيل إلى مناهضتها إلاّ بالخيال والرؤيا على مطية النماذج الأصلية وما يسري فيها من رموز.

161) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص.ص. 48-49.

ولعل قصيدة رشيد أيوب عن "الربيع" [162] لا تخرج عن هذا النسق من التقدير، ذلك أن هذا الفصل مماثل لفصل الخريف من جهة تردده في وقت معلوم ومن جهة توقيعه حياة الانسان والكون من حوله، ومن ثم من حيث حمل الانسان على أن يرى فيه دليلا على دوران الزمن ورجعته، فيطمئن بعض الاطمئنان وينزع عنه بعض الخوف من الموت أوبعض القلق أمام تعاقب الزمن بلا عودة، بل إن ما قد يحمل على التغني بالربيع ما رأى الانسان فيه، منذ عهود سحيقة، من انبعاث الطبيعة وعودة الحياة إليها بعد فصل الشتاء، وهو فصل كثيرا ما رأى فيه الانسان فصل الظلمة والظلام والعماه، تتعرى الأشجار فيه من أوراقها ويتوقف النسغ عن السّريان أوتتوقف الحياة وتتعطل، فرأى الانسان - لكل ذلك - ما يبعثه على التماهي بالطبيعة من حوله وهو أمر قديم معروف، انبنى على ما أشرنا إليه من إقامة تماثل بين الكون الأكبر والكون الأصغر، ومرور كل منهما بأطوار تشبه الأطوار التي يمر بها الآخر، وخضوعهما جميعا للناموس ذاته وإن اختلفت بعض تجلياته وقد ذكر كاسيرار أن الانسان "يُرجع نموّ النبتة كما يرجع نشأة الانسان ونموه أيضا، إلى القوّة الحيوية ذاتها. [163] وقد أخذ علماء الطبيعة الألمان بهذا المبدأ، وانتقل منهم - وقد كانوا ممهّدين للحركة الرومنطيقية -إلى الرومنطيقيين فتردد في كتاباتهم، وكان لديهم وسيلة للتعبير عمّا كانوا يرومون من كسر طوق الزمن ونفى الديمومة المفضية إلى فناء لا مردّ له ولا رجعة بعده، وقد ذكر جيلبار دوران أن "الرمزية النباتية تسري فتصيب عدواها كل تفكير ونظر في الديمومة والشيخوخة"[164]، ومن ثم كان الربيع باعث الأمل في النفس بالحياة المتجددة، ولذلك كان الشوق إلى الربيع شوقا إلى قهر الموت ونفى العدم وكانت الغبطة بلقائه غبطة بالانبعاث أوباليقظة بعد النوم، والنور بعد الظلام [رمل مشطور]

مرحبا ذبنا اشتياقا يا ربيع
يا خفيف الروح اهلا مرحبا

---

162) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص.ص. 58 – 64.

163) E. CASSIRER, La philosophie des formes symboliques, op. cit, p.224.

164) G. Durand, Les structures anthrologiques de l’imaginaire op. cit. p.

كلـــما ضاء محيّـــاك البديـــع
هبت الأرض تباهي الكوكبا[165]

ولئن بدا من باب الكلام المكرور أن نتوقف عند بيان رمزية الربيع ودلالاته المتّصلة بعودة الطبيعة إلى سالف حياتها بعد "موت" لفّها في السكينة طوال فصل الشتاء، فان ما يدفعنا إلى ذلك هو -أساسا- بيان دخول مثل هذه الدلالات الرمزية في الشعر العربي واختصاص نصوص كاملة بها لما في ذلك من تعبير عمّا يخالج نفس الشاعر من رغبة في معانقة الخلود وتصوّر سيرورة دائرية للزمن، وهي رغبة لا تجعل من الربيع ظاهرة من ظواهر الطبيعة فحسب، وإنما تجعل منه دليلا على تجدد الحياة في الكون وانبعاثها، وتجعل منه - تبعا لذلك- دليلا على تجدد حياة الانسان أيضا وانبعاثها، فاذا ما سرت "ريح النعامى" معلنة قدومه لم يتمالك الشاعر من التعبير عن نشوته، وكأنه ميت قد بعث يوم نشر ففاز بالجنة [منسرح]

قد ساورتني ريح النعامى	فأسكـــرتنـــي بـــدون خمر
(...) وقـــبـــلّتنـــي فـــأنعشتني	وَ عانـــقتني عناق جهر
مست فؤادي فكدت أنسى	شـــهور ثلـــج مـــرت وقرّ
وبشـــرتني بـــأن روضـــي	سيـــكتـــسى عـــريه بزهر
(...) طال شتائي وطال صبري	وَ هَا رَبِيعي أتى بنصر[166]

لكأن كل ربيع يحلّ بالكون فيبعث فيه الحياة، وعدٌ للانسان بالحياة المتجدّدة وبيّنة لبصره وبصيرته معًا على أن ما يبدو من فعل الزمن ليس سوى غشاء يغلّف الحقيقة فيحجبها إلى حين، كما يحجب ثلج الشتاء صدر الأرض،

---

165) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص. 58.
166) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص.ص. 53 – 54.

فاذا ما أشرقت شمس أيار - شاعر الشهور على حد تعبير أبي ماضي[167] - عبقت الأرض بالاريج وصار الكون إلى "مهرجان من اللذات والحبور" واستيقظت الأماني التي غفت زمن الصقيع وانعتق الانسان من إسار الاحساس بالموت وقد دبت في عروقه دماء جديدة هي دماء الشباب، فلم يتوان في تصوير ما داخله من الغبطة في ضرب من النشيد لعله لا يختلف عن التسبيح والتهليل بما قد نال نفسه من الحبور [خفيف مشطور]

حلــق القـلـب طائرا مســـتـهاما

وانجلى الكون سافرا واستـــقامــا

فهلمــوا إلـــى الربى يا نـــدامــى

لا تقولوا على الصبى يا سلاما[168]

بل إن نسيب عريضة قد ذهب إلى حدّ اعتبار الأرض، وهي في انتظار نور الربيع ودفئه، امرأة برّح بها الشوق إلى لقاء حبيبها، فهي على احرّ من الجمر ترجو الوصال يردّ إليها الروح، فتهب من موتها - نومها، وهي صورة لا شك في أنها على صلة بعدد من أساطير الموت والانبعاث كما هي على صلة بعدد من الخرافات التي تموت فيها الأميرة وجدًا فلا يرجعها إلى الحياة إلاّ

167) إيليا أبو ماضي : الديوان، قصيدة : شاعر الشهور، ص.ص. 369 - 370، وهي قصيدة يتغنى فيها - هو أيضا - بالربيع، ويخاطب فيها شهر أيار (ماي) بقوله [مخلع البسيط]

أيـــار يـــا شاعـــر الشـــهور وبسمة الحب فـــي الدهـــور

(...) لقد كسوت الثرى لباسا أجمل عندي من الحرير

(...) تشكو إليك الشتاء نفسي وما جناه من الشرور

(...) لقد تولى الشتاء عنا فصفقي يا منى وطيري

168) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيدة : النعامى، ص.ص. 54 - 55.

الأمير الذي زارها في بعض أحلامها، فاذا رجعت إليها الحياة عمت الفرحة الكون من حولها : [مجتث] :

رأيـــت قـــد الجـــمالِ	علـــى المـــروج تمدّد
يبـــغي نعيـــم الوصال	مـــن نور شمس توقّد
جســـم الجمـــال تعرّى	علـــى بـــساط الربيع
(...) الارض تفترّ شوقا	إلـــى اللـــقا والـــعناق
(...) مدّ الشعاع اليها	منـــه أكـــف الحـــبيب
ونـــال مـــن شـــفتيها	قـــبلات ريّ وطـــيب
واستـــغرقا في حبورِ	علـــى سريـــر الفضاء
فـــتى هـــناء ونـــور	يضـــمّ بنت الشقاء(169)

ما كنا لنسوق هذا الشاهد على هـــذا الطول لو لم يكـــن غرضنا بيان ما تزخر به الصورة الجامعة التـــي بنى عليها نسيب عريضة هذا القسم من قصيدة : "النعامى"، وهي صورة يمكن تأويلها على منهج علم التحليل النفساني وتبيّن ما فيها من إشارات صريحة تجعل علاقة الشمس بالأرض علاقة ذكر بأنثى (فالارض - الانثى- قد افترّت، فامتد إليها الشعاع واستغرقا في حبور على سرير الفضاء) ولكن تجاوز هذا المستوى من التحليل يعيدنا إلى ما نحن بصدده من تنزيل هذه الصورة في سياق أعمّ، هو سياق الموت والانبعاث أوسياق العود الأبدي، وهو سياق الخلق المتكرّر نتيجة ما يشبه "الجماع" متمثلا في اتحاد الأرض بشعاع الشمس وهو اتحاد يساعد الانسان على تصوّر تجدد الحياة نتيجة ذلك، فكلّما تكرّر هذا الاتحاد بين "شعاع الشمس" والأرض المشوقة إلى العناق، نشأ خلق جديد، وانبعثت الحياة بعد الموت الذي شهدته في فصل الشتاء، بيد أن تجدّد الحياة يعني أيضا رفض الموت ورفض الديمومة والسعي إلى نفي فعل الزمن، وقد الحّ ميرسيا إلياد على ما في النماذج الأصلية المتصلة

---

169) المصدر نفسه، ص.ص. 57 – 58.

بالعود الأبدي من رغبة جموح لدى الانسان تدفعه إلى إنكار الديمومة في احساسه الماديّ بها، ومهما كانت تلك النماذج الأصلية، فانها "تحوي دومًا، في بنيتها أوفي دلالتها عنصرًا يدلّ على الانبعاث، يتمثل في اعادة حدث أصلي، هو في الغالب قصة الخلق الأوّل"(170).

ولا نرى حديثنا عن صورة العود الأبدي في شعر جماعة الرابطة القلمية مكتملا إن نحن أغفلنا الحديث عن دورة زمنية أرحب من الاثنتين السابقتين، ونعني تجلّي تلك الصورة في حلقة كونية ثالثة كان لها -هي أيضا- أثر في خيال الانسان عبر العصور، وفي معتقداته، فتجلت في أساطيره وترسبت في النماذج الأصلية المتصلة بها، ونعني الحديث عن السنة لا من حيث هي تجسيم لتعاقب الزمن، وإنما من حيث هي اشارة إلى نشأة جديدة وبعث خلق جديد سيصيبه الفساد ويتدهور حتى يبلغ درجة من الظلمة والعماه تستدعي خلقا جديدا، وهكذا دواليك، ومن حيث هي وسيلة اتخذها الانسان للتعبير عن شوقه إلى معانقة الخلود بنفي الديمومة حتى يتمكن من أن تكون له المنزلة التي يرى نفسه حقيقا بها من الكون.

فالحديث عن الزمن باعتباره حلقات من الخلق المتجدّد ملابس للتصوّر الدائري للزمن، وهو متّصل بمعتقدات الانسان البعيدة، نجد أثره في أساطير تدور جميعها على "العود الأبدي" وقد انتقل - من ثم - إلى عدد من النماذج الأصلية التي غدت تعبّر عمّا في نفس الانسان من الرغبة في التخلّص من سطوة الزمن الخطي المتعاقبة أحايينه تعاقبا لارجعة له، وفي التخلّص من ربقة "التاريخ" بما هو ذكر أوتذكير بأحداث مضت وانقضت ولا يمكن استعادتها، ولا يمكن التماهي بها وإدراك معناها الحق.

ولعلّ في ذلك ما يفسّر لجوء الانسان إلى هذه الرؤية الدائرية، وقد رآها متجسّمة في عناصر الكون من حوله، رآها في البذرة تغوص في الأرض (فتلامس تخوم الظلمة كالعماه يسبق التكوين) فتنتش وتنبت وتؤتي أكلها ثم

---

170) Mireca Eliade, Le mythe de l'Eternel Retour, Paris, Gallimard 1969 p.104.

تذوي وتصفرّ (أي يداخلها التدهور ويلحقها الفساد) فتعود إلى الأرض لتجدّد الدورة، ورآها في القمر يولد من جوف الدجى فينمو فاذا هو بدر ثم يتراجع (وتراجعه إلى هلال يُؤوّل على تدهوره وفساده) حتى يندثر في الظلام/العماه ليتكوّن في أحشائه تكوّنا جديدا، ورآها في الفصول تتعاقب وتعود فتوقع حياته توقيعا. فسعى إلى ادراك القانون المتحكم في تلك العودة وإلى الوقوف على سرّها، وأقام ما نسميه بالتقويم السنوي، فكان فيه دليل آخر على تصوّر الزمن تصوّرًا يعتمد العود الأبدي، ودأب "يحتفل" بميلاد كلّ سنة احتفالا يبيّن – من خلال بعض الطقوس– إيمانه بأنه يدخل حلقة كونية جديدة، أودورة تشهد خلقا جديدا متجدّدا للكون[171]، وقد ذهب جيلبار دوران إلى أن السنة الجديدة "تمثل النقطة الدقيقة التي يسيطر فيها الخيال على ما يداخل الزمن من جريان باقامته صورة تتصل بالمكان"[172]، وهو مكان دائري قد يبدو في لوحة الساعة مثلا، وقد يبدو في تصور الزمن كتابا يمكن أن يقرأه الانسان بقلب أوراقه فاذا انتهى إلى الورقة الأخيرة أمكنه أن "يعود" إلى الأولى وهكذا دواليك، وهو تصوّر – في جميع الحالات يحكمه إيقاع معلوم، ويمثل مبدأ مهمّا يستطيع الانسان اعتماده في التماهي بالكون من حوله، لأن ما يهمنا في هذا الباب ليست الديمومة في امتدادها واستطالتها أوفي سرعتها وقصر مداها، وإنما ما يكمن في ذلك التصوّر من قدرة على تحديد الفترات الزمنية وتحديد عودتها بما يؤدي إلى انبعاث دوري للزمن وإلى انبعاث خلق جديد، يلغي المسار الخطي المحتوم الذي يقود الانسان إلى الفناء.

---

171) تحدّث ميرسيا إلياد عن عدد من هذه الطقوس وبيّن رمزيتها وصلتها بما في معتقدات الإنسان من أنه – بدخول سنة جديدة – دخل حلقة كونية جديدة، ومن هذه الطقوس ما ظل إلى اليوم مثل "الهفتجة" في نهاية السنة (وهي تماثل التدهور في الزمن الكوني) وإطفاء الأنوار (وهو يماثل دخول الكون في الظلمة والعماه) وإشعال النور (بمعنى انبعاث الخلق من الظلمة وانبعاث الكون من الفوضى والعماه).

انظر في هذا كتابيه :

M. Eliade, Le mythe de l'Eternel Retour, op. cit, pp. 133-153.

E. Eliade, Traité d'histoire des religions, op. cit, pp. 327-342.

172) G. Durand, Les structures anthrologiques de l'imaginaire op. cit. p.324.

ولسنا نقصد بما قدمنا من حديث أن شعراء الرابطة القلمية كانوا على علم بمختلف هذه الأبعاد والدلالات التي عمل علماء الإناسة وعلماء الأديان على بيان قيمتها وأهميتها، وإنما غرضنا أن نستشف في شعرهم ما ظل متخفّيا في اللاوعي الجمعي ممّا له صلة بهذهالنماذج الأصلية وما طفا منه على سطح الشعر فكان علامة تهدي الناقد أوالقارئ إلى أن الوعي الاسطوري وما نتج عنه من نماذج أصلية ظل ملابسا للفكر البشري، كما تهديه إلى ما في الرؤية الرومنطيقية بوجه عام من منطلقات تعود جذورها إلى ذلك الوعي الأسطوري لما له من قدرة على صهر المتناقضات ولما فيه من طاقة تسعف الشاعر عند التعبير عمّا يراه من قيام الكون على وحدة شاملة ليس الانسان فيها سوى كائن من جملة كائناته، يسير وجوده وفق ناموسه الأعظم، والعود الأبدي جزء من ناموسه ذاك.

فحينما نظر ميخائيل نعيمة كما نظر صحبه من شعراء الرابطة القلمية إلى الزمن في ديمومته ورأى سنواته تتعاقب تعاقبا خشي - فيما نقدّر- أن يكون دون رجعة، عمل على أن يحمل تلك الديمومة وذلك التعاقب الخطّي محمل ما يقبل أن يكون قابلا للرجعة وإن لم يَنتف منه التعاقب - وكيف السبيل إلى نفيه نفيا على الحقيقة، فاذا به يتصوّر الزمان كتابا، تمثل كل صفحة منه سنة من سنواته، ويمثل الانتقال من صفحة إلى أخرى انتقالا من سنة إلى أخرى، فأقرّ بذلك تلك السمة الأولى، سمة التتالي المحتوم، إذ أن القارئ لا بد له أن ينتقل من صفحة إلى أخرى عند قراءة كتاب، وكلّما تقدّم صفحة اقترب من النهاية، بيد أن طرافة ميخائيل نعيمة في هذا التصوير تكمن - حسب اعتقادنا- في أنه يوحي للقارئ بأن نهاية الكتاب تنفتح على بداية جديدة، أوتدفع إلى بدايته فيعود القارئ ثانية وثالثة و... إلى البداية تأخذه شيئا فشيئا إلى النهاية، وقد اختار نعيمة لقصيدته هذه عنوانا رئيسيا أردفه بعنوانين فرعيين، أما العنوان الرئيسي فهو: من سفر الزمان، وأما العنوانان الفرعيّان فان أولهما هو: إلى سنة مدبرة والثاني هو: إلى سنة مقبلة(173).

---

173) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص.ص. 26 – 27، ولنسيب عريضة كذلك قصيدة تقوم على هذا المنطلق نفسه، منطلق اعتبار الزمن مجسّدا في "سفر" وعنوان النصّ : أقلب الصفحة في سفر الدهور، انظر، الأرواح الحائرة، ص.ص. 222 – 225.

وتدعونا هذه العناوين الثلاثة إلى بعض التوقف والتأمّل، ذلك أن تصوّر الزمن ذا سفرٍ بعيدُ الدلالة على ما قطعه خيال الشاعر من مسافة فاصلة بين ما نجده في النصوص الدينيّة من صورة تتصل بالقضاء (وهو من صنوف تمثيل الزمن وفعله) وبتصويره في "لوح محفوظ" انتقش فيه مصير كل واحد من أفراد الناس، إلى صورة "الكتاب" أو"السفر"، بما تزخر به هذه الصورة من معاني الاحاطة والشمول والمعرفة (وهي معانٍ يمكن ربطها بالمصير الانساني) وبما تزخر به أيضا من معانٍ تتصل بالسحر والطلاسم أوبالرموز والالغاز ممّا قد يقوم نقيضا للمعنى السابق ولكنه نقيض لا ينفيه، ثم إنها صورة تحيلنا على الانتظام والتوقيع أيضا إلى جانب ما أشرنا إليه من معاني التعاقب، غير أن هذه المعاني جميعا تأتلف في معنى العود الابدي كما ذكرنا، وهو معنى نتبيّنه في العودة إلى أوّل السطر عند القراءة بعد استفراغ السطر السابق، وفي العودة إلى أعلى الصفحة الموالية إذا تمت قراءة الصفحة السابقة، والعودة في الحالتين جميعا تكون بعد الوصول إلى بياض لعله ليس إلا المعادل للعماه والفراغ الذي ينبثق منه الميلاد الجديد، فاذا أضفنا إلى هذا كله ما وصف به الشاعر السنتين (فنعت الأولى بالمدبرة والثانية بالمقبلة) رأينا كيف أن العود الأبدي كامن في بنية النص العميقة، مولّد لصوره، إذ يقتضي الإدبار إقبالا كما يقتضي الاقبال ادبارًا، وللادبار في كلام العرب معانٍ شتى ولكن يمكننا أن نقتصر منها على بعض ما ورد في لسان العرب (مادة : دبر)، وفيه أن أدبر: ولّى لفسادٍ، وهو معنى ينسجم تمام الانسجام مع ما نحن فيه، وقد بيّنا أن قادح الخلق الجديد أوالانبعاث إنما هو ما يصيب الخلق الأول من تدهور وفساد يصلان به إلى العماه المفضي إلى خلق جديد، وهكذا.

فاذا تركنا هذه الاعتبارات جانبا، ونظرنا في نص نعيمة ألفينا الشاعر قد رتّب نصّه على مساحة الورق – ومن المعروف أن نعيمة هو الذي أعدّ ديوانه للنشر وسهر على ذلك بنفسه[174]، فوزعه على صفحتين متقابلتين متجاورتين، أولاهما للسنة المدبرة والثانية للسنة المقبلة، فتحدث إلى هذه وتلك حديثًا يفصح عن بنية دائرية تتجلى في ألفاظ النص وفي صوره وفي قوافيه أيضا [سريع]

---

174) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثالثة، ص. 152.

روحي ! فكم شبت وشابت سنين

من قبل أن بانت حواشيك !

واليوم كفّ الدهر تطويك

عنّا ومن يدري متى تنشرين؟ [175]

إن تصوير السنوات على أنها كائنات تشبّ وتشيب لا يدع مجالا للشك في أن الشاعر يعتبرها – في عمق قراره – مماثلة لسائر ما في الكون، تولد وتنمو وتفعل فيها الديمومة فيعلق بها بعض الفساد فتتدهور وتصِل إلى غايتها، ولا بد لها عندئذ من الاندثار، اندثارًا ليس هو النهاية بل هو ممهّد لبداية دورة جديدة قويّة، وقد ذكر ميرسيا الياد أن هذه الفترة الوجيزة الفاصلة بين "سنة مدبرة" و"سنة مقبلة" لا تعني "انتهاء مدة زمنية معلومة، وبداية مدّة أخرى فحسب، بل [هي تعني] كذلك إلغاء سنة مضت، وإلغاء ديمومة انقضت" [176] وفي هذا بعض التفسير لما نراه في مطلع نص نعيمة من فعل أمر (روحي) يتوجه به الى السنة المدبرة، حتى لكأنه يلغيها ويقضي عليها، فاذا أضفنا إلى هذا ما بنى عليه نعيمة صورته في البيتين الثالث والرابع، من الطيّ والنشر، تبينا أن رؤية الشاعر قائمة على العود الأبدي، إذ أن ما يطوي يمكن نشره وإعادة طيه إلى ما لا نهاية، وتغدو هذه الحركة –في اعتقادنا– مماثلة لحركات وطقوس كثيرة معبّرة عن العود الأبدي، كما فصّل فيها إلياد الحديث وعدّدها وبيّن أنها حركات يرمز بها الانسان ، إلى قصة الخلق الأولى، وكأنه يعيدها من خلال تلك الحركات والطقوس ذاتها[177] وتعني اعادتها – فيما يعني– اِبقاء جذوة الأمل متقدة لدى الأحياء، في أن حياتهم ليست إلى فناء، وإن داخلهم القلق أوانتابتهم الحيرة، تخبو حينا وتلتهب آخر، وهو قلق وحيرة نراهما لدى نعيمة في حديثه إلى السنة التي أقبلت عليه :

---

175) نعيمة، همس الجفون، ص. 26.

176) M. Eliade, Le mythe de l'Eternel Retour, op. cit, pp. 69.

177) المرجع نفسه، ص.ص. 75 – 78.

ما أنت في سفر الزمان العظيم

إلاّ صدى الماضي وصوت الغدِ

فيك استوى من قبل أن تولدي

قطبا حياة نحن فيها نهيم(178)

وقد يعجب قارئ هذه الابيات من لهجة الشاعر فيها لا يخالطها فرح ولا تداخلها غبطة، ولعلّ مردّ ذلك أيضا إلى ما يكمن وراءها من رؤية تعتمد العود الأبدي أساسا، وهو أمر يجعل الدورات كلها متشابهة متماثلة، وإن كانت بداية كل دورة تجديدا لما أتت عليه الديمومة وأفناه تعاقب الزمن الخطي في الدورة السابقة، فكأن نعيمة يخفي - في ضرب من التجاهل- ما بنفسه من سرور وغبطة ببداية دورة جديدة، أوكأنه يجعل الحيرة غالبة على السرور أويجعل التأمل وإدامة النظر - وربما قلنا الاعتبار كذلك- أوفر حظا من نشوة عابرة بغبطة مردّها إلى مقدم سنة جديدة ليست "الاصدى الماضي وصوت الغد"، إذ هي في ذلك مماثلة لمختلف الكائنات التي يعرفها الانسان في الكون من حوله.

فاذا ما عدنا إلى نظام القوافي في هذا النص، ألفينا الشاعر قد بناه على دورتين، تماثلان دورتي السنتين وتعضدان البنية العميقة القائمة على العود الأبدي، أما القسم الأوّل، (أي، إلى سنة مدبرة) فقد اعتنى بجعل قافية البيت الأول (سنين) تعود في البيت الرابع (تنشرين)، وهذه الأبيات الاربعة تمثل المقطع الأول من هذا القسم الأول، ثم عمد في القسم الثاني إلى استعمال قوافٍ أخرى غير أنه أنهاه أيضا بالقافية الأولى ذاتها (دفين) فكان النص -في جملته- دورة كبيرة تتخللها دورات أصغر مدًى، وكان قائما على غير تجانس كلّي، لعله ليس إلاّ دليلا على ما بين فترات السنة من آختلاف نوعي وعلى ما بين أجزائها من تماثل أيضا، وقد أجرى نعيمة القسم الثاني من النص (أي الى سنة مقبلة) على الوتيرة نفسها، فكان المقطع الأول قائما على نظام تقفوي مماثل في بنيته للمقطع الأول من القسم الأول فقد جعل البيت الأول من القسم الثاني على

---

178) نعيمة، همس الجفون، ص. 27.

الميم (العظيم) وجعل البيت الرابع مثله (نهيم) وبدّل القافية في البيتين الفاصلين بين الأول والرابع (الغد - تولدي) ثم عاد في البيت الأخير إلى قافية الميم فأنهى بها النص (مقيم) فكانت دورة ثانية كاملة تحتضن دورة أصغر منها، يمثلها المقطع الأوّل.

إن هذه النصوص التي ذكرنا وغيرها -ممّا لم نذكر- تقوم دليلا على أن "العود الأبدي" كان من ثوابت الرؤية الشعرية لدى شعراء الرابطة القلمية، تبدو حينا وتخفى حينا آخر، وقد تجلّت لهم في شتى ظواهر الكون من حولهم، فرأوها في انبلاج الفجر بعد كل ليل، ورأوها في انبعاث الطبيعة وعودتها إلى الحياة في فصل الربيع بعد ذبولها في الخريف وموتها وجمودها في الشتاء، ورأوا "العود الأبدي" مجسّما كذلك في "سفر الزمان" تفضي كل صفحة منه إلى أخرى "جديدة"، فتكون بمثابة حياة متجددة وانفتاحٍ على خلق جديد، وهو انفتاح وتجدّد ينشأ عنهما في نفس الشاعر أمل متجدد وفجر يأخذه إلى آفاق رحبة من الرؤى ينعتق بها من فعل الزمن فيه، ويغدو فيها "الموت" اعدادًا أواستعدادًا لحياة جديدة، وقد كتب نعيمة، بعد عودته إلى لبنان بما يناهز ثلاثة عقود، كلاما يقرّ ما ذهبنا إليه ويبيّن ثباته على جملة من المبادئ اعتنقها وجعلها مدار حياته، وهو كلام نجده في صيغة "الاعتراف" أورده في الجزء الثالث من سيرته الذاتية (سبعون)، منه قوله: "إن ما يبهرني في الطبيعة قبل كل شيء هو مقدرتها الخارقة على التوليد والتجديد (...) والخلق في قاموس الطبيعة يعني تجسيد غير المحسوس في المحسوس، مثلما يعني العودة بالمحسوس إلى غير المحسوس، فالولادة عندها خلق والموت خلق كذلك" [179] وهذا الاعتراف من نعيمة، وهو في السبعين، دليل على أن ذلك النموذج الأصلي الدائر على العود الأبدي وما يستند إليه من مذهب مرتبط بالتماهي بالطبيعة وبسائر الكائنات، قد كان من الأفكار الملابسة لرؤية نعيمة وأصحابه، وإن اختلف التعبير عنه من واحد منهم إلى آخر، وقد كتب جبران نصوصا نثرية في هذا المعنى، منها نصان وردا في نهاية "دمعة وابْتسامة"، أولهما، أنشودة الزهرة، وثانيهما: نشيد

---

179) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثالثة، ص. 152.

الانسان[180]، وفيهما إقرار بالعود الأبدي، فالزهرة تفتتح أنشودتها بقولها : "أنا كلمة تقولها الطبيعة ثم تستردها وتخفيها طيّ قلبها، ثم تقولها"، أما نشيد الانسان، فقد صدّره بآية من القرآن الكريم: "وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون" [181] ثم بدأه بجملة كانت هي نفسها جملة الختام أيضا (وهي بنية شكلية تؤكد ما ذكرنا)، وهي جملة بالغة الدلالة على العود الأبدي وعلى قهر فعل الزمن الخطي والديمومة وعلى معانقة الخلود أيضا:"أنا كنت منذ الأزل،وها أنذا، وسأكون إلى آخر الدهر،وليس لكياني انقضاء" [182].

إن حديث نعيمة في الشاهد السابق، وحديث جبران في هذا الشاهد لا يدعان مجالا للشك في أن جماعة الرابطة القلمية قد كان يضطرب في نفوسهم إحساس فاجع بتعاقب الزمن وما يورثه من فعل في الانسان، ولعلّ إحسان عباس ويوسف نجم قد شعرا ببعض هذا حينما كتبا: "إن الايمان بالتجدد أوالعدم أوالبعث في دار ثانية، معناه كيفية تقبل النفس الانسانية للموت، وقد استطاع المهجريون أن يقيموا لانفسهم فلسفة تختار أحيانا التجدد والرجعة وأحيانا أخرى العدم، ولكن الخوف من الموت لم يزايلهم، على رغم هذا كله، ولم يستطيعوا أن يجدوا في التجدد أوفي العدم المطلق منقذا لانفسهم، فكانت أكثر أحزانهم تتولد عن الاستشعار العميق للفناء، وهذا معناه التعلق الشديد بحب الحياة إلاّ أن شبح الموت كان ينغص عليهم استمتاعهم بالحياة" [183] ولئن كنا نتفق مع الناقديْن فيما ذهبا إليه من أن جبران وأصحابه كانوا على وعي حادّ بفعل الزمن وهو فعل يتجسم في الموت والفناء بوجه خاص، فاننا نختلف معهما في أن جماعة الرابطة القلمية قد اختاروا "العدم" أحيانا، وقد بيّنا في أعطاف هذا البحث أن الرؤية التي كانت رائدهم في شعرهم رؤية تعمل على ابراز ما في الكون من وحدة شاملة تجعل الكائنات جميعا (بما فيها الانسان) تحيا وفق قانون واحد سرمدي، يتجلى ناموسه في الطبيعة من حولهم، وهو قانون لا مكان لفعل

---

180) جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، ص. 342 و ص. 343، من المجموعة الكاملة.

181) هي الآية 28 من سورة البقرة.

182) جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، ص. 343 ، من المجموعة الكاملة.

183) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر، ص. 116.

الديمومة فيه، ولعلّ الوقوف على هذه الحقيقة هو ما أدى بهم -كما أدى بجلّ الرومنطيقيين من قبلهم- إلى الابحار في مجالات لا تأثير للزمن فيها، مثل الخيال والحلم والرؤيا والأساطير، ونعني بقولنا لا تأثير للزمن فيها، أنها توجد في مناطق لا يطولها الزمن المتعاقبة أحايينه تعاقبا يفضي إلى الفناء من جهة، وأنها من جهة أخرى شاملة لجوهر الحقيقة بما فيها من آنفتاح على الكون أجمع يمكّن الانسان من فهم معنى مصيره ومساره، وبما لها من قدرة على الغاء الحدود بين الطبيعي وما هو وراء الطبيعة وبين الممكن والمستحيل، وبين العقل والعاطفة وبين الحلم والواقع.

ولسنا في حاجة إلى التذكير بأن ذلك المسار الذي ذكرنا مسار مجاله الخيال أوالتصوّر وغايته السعي إلى إعادة ضرب من التوازن فقده الانسان حينما اعتنق رؤية عقلية أساسها تجزئة الحقيقة والعمل على اخضاعها لمقولات العقل دون سواه، كما أن غايته هي السعي إلى استعادة ما كان من انسجام وتناغم بين الكون والانسان، عساه بذلك يشفي نفسه من فعل الزمن فيه. فالخيال والرؤيا والحلم بدائل مفارقة للزمن، مثلها مثل الأسطورة، ولذلك أكدنا أن الأسطورة تخرج عن سياقها الأول، سياق رواية قصة بدايات الكون السحيقة إلى سياق تصبح فيه منظومة حية تتجلى في نماذج أصلية ورموز، فتفعل في العملية التخييلية فعلها، وتسهم في صياغة النص الشعري، عن وعي أوعن غير وعي، وإذا بنا بازاء نصوص تسندها رؤى أسطورية نلمسها في بنيتها أحيانا، على ما بيّنا، كما نلمسها في بعض الوحدات الأسطورية الدنيا أوفي بعض الاشارات الضمنية، وهي وحدات وإشارات تجعل النص الشعري مجالا تُبعث فيه الأسطورة محمّلة بدلالات جديدة، تكتسب بعضَها من تحوّلها من مدلول إلى دال ذي مدلول آخر، تنفتح به على الكون وتكشف للانسان عن أبعاد وجوده التي لم يهتد إليها دونها، وإذا هي على صلة بالرمزي أيضا في تمكين الشاعر من تبيّن ما يسم حاضره من ضروب التناقض ومن الكشف عمّا يختلج فيه من شوق إلى تجاوز الظواهر القريبة المباشرة، ومن توق إلى كسر الأطر القائمة والجمع بين الأطراف المتناقضة في رؤية واحدة موحدة، عمادها النماذج الأصلية بما هي "مفهوم يتجسم في الصور والرموز" [184].

---

184) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج. 2، ص. 215.

وقد أفضى بنا النظر في نصوص جماعة الرابطة القلمية إلى الوقوف على سعي أولئك الشعراء إلى تخيّر عدد من الصور والرموز تتيح لهم تجاوز ما في واقعهم من تناقض حينا، وتهديهم حينا آخر إلى الوجهة التي تقودهم إلى إدراك ذواتهم في هويتها المطلقة خارج حدود الزمان والمكان، ورأينا أنه يمكن أن نردّ تلك الصور والرموز –في الغالب– إلى نموذجين أصليين : نموذج الشوق إلى الأصول، ونموذج العود الأبدي، وهما نموذجان يعكسان ما كان يعتمل في نفوس جبران وصحبه من شوق إلى مقام يتعالون فيه عن الزمن وفعله أوعن الديمومة والفناء ويفصحان عمّا كان يجيش فيها من تحرّق إلى عالم يعود فيه للكائنات انسجامها الذي كان لها في غابر الأزمان، فلئن كان نموذج الشوق إلى الأصول مطية للتعبير عمّا يرومه الشاعر من ملاذ يأوي إليه، ووسيلة لتصوير ما ينبعث في نفسه من ذكرى إلى عالم فردوسي فقده وضاع منه في الزمن الأوّل، حتّى ترجع اليه طمأنينته، فان نموذج العود الأبدي يقوم معادلا أوبديلا من ذلك النموذج الأصلي الأوّل، وقد استقرّ في وعي الشاعر أنه لا يمكن العودة إلى ذلك الزمن الأول إلاّ بتصوّره مستقبلا يقوم مقام حاضره المتردّي، فيغدو ذلك الماضي السحيق مستقبلا وشيكا يرجوه الشاعرويتوقعه، وهو في ذلك كله مدفوع بالرغبة في أن يتحكم في مآله ويقهر الديمومة والفناء بتصوّر تكرّر الخلق وعودته بصفة دوريّة.

ولعلّ ما توصلنا إليه من خلال النظر في نصوص شعراء الرابطة القلميّة يدعم ما ذهبنا إليه في ثنايا بحثنا من تحوّل عميق الأثر، طرأ على وظيفة الشاعر لديهم وهو تحوّله من "النديم" إلى "النبي"، وهو تحوّل الححنا على ارتباطه برؤية شعرية غير مألوفة في الشعر العربي قبلهم إلا قليلا، وهي رؤية سعت إلى أن تعيد إلى الشعر وظيفتهُ الأولى، أي الغوص في مجاهل النفس والكشف عمّا في أصقاعها البعيدة من حقائق جوهرية، وسيلتها في ذلك الخيال والحلم والرؤيا وغير ذلك ممّا يسعف الشاعر ويساعده على التعبير عمّا يختلج في صدر ذلك "الحيوان المستحدث من جماد" ممّا يتصل بمراتب وجوده وبمنزلته هو من الكون، فكان الأسطوري من مطايا ذلك التعبير لما له من علاقة بالمخيال "ونماذجه الأصلية ورموزه ، التي تتشكل صورًا تنتظمها

خطابات اِبداعية شتى من شعرية وسردية وغيرها" [185] إذ أن المخيال أصل تلك الصور والرموز كما هو أصل كل خطاب إبداعي، وكان الأسطوري من مطايا ذلك التعبير لما له أيضا من علاقة حميمة بالأدب، ذهب بعض الباحثين إلى اعتبارها علاقة "تماثل واتحاد" بل وتماهٍ بالخطاب الأدبي "لأنهما يعتمدان لغة المفاهيم المجرّدة (...) [ولأنهما] لا يقومان في جوهرهما على وصف العالم وتمثيله، ولكن على إبداع عالم آخر هو "الكون الأسطوري" أو"الكون الشعري" وما [لكل منهما] من منطق خاص" [186]، وقد أشرنا إلى أن الشعر –كالاسطورة – مفارق للزمن في سعيه إلى تبيّن منزلة الانسان من الكون وفي سعيه إلى افناء الفناء ونفي الديمومة، واستشراف مآلٍ هو بالخلود أعلق، وهي سمات تؤكد لنا – مرّة أخرى– اضطلاع الشاعر بوظيفة النبيّ يعمل على تفسير الكون في نشأة خلقه وفي أطواره، كما يعمل على تأويل ظواهره ومراتب الوجود فيه حتى يرقى إلى زمن مفارق للتعاقب الخطي (أوالتاريخ) ويبلغ ما يرومه من الخلود، عدّته في ذلك ما درج الباحثون على تسميته بالوعي الأسطوري وقد كفّ عن أن يكون وعيا متدنّيا محدود القيمة، منذ أن ردّ إليه الرومنطيقيون الاعتبار ونظروا إليه على أنه الكفيل بتقديم تفسير شامل للكون وحركته والزمن وفعله والوجود ومنازله، فاتخذوه وسيلة في التصوير وتمثلوا به وتماهوا ببعض مظاهره ورأوا فيها صورة من وجودهم حينا ومثالا لما يرومون حينا آخر، وهو ما سعينا إلى بيانه من خلال شعر جماعة الرابطة القلمية، وقد كانوا في هذا – غالبا – على نهج الرومنطيقيين بوجه عام، ولعلّنا – بذلك – قد جلونا بعض ما نعتبره منعرجا مهمّا في مسار الشعر العربي الحديث.

---

185) المرجع نفسه، ج. 2، ص. 224.

186) المرجع نفسه، ص. 225.



الباب السادس

الوزن والإيقاع

بين النظر والإبداع

تمهيد :

صرفنا جهدنا في الباب السابق إلى الالحاح على أن المنهج الذي اتبعه الرومنطيقيون منهج يسعى إلى الوقوف على حقيقة الوجود وادراك سر الكون وتناغمه وانسجامه، لا باعتماد المنهج العقلي أوالمسار العلمي القائمين على التحديد والتجزئة، بل باعتماد ما وراء العقل والحس، حتى يتمكن الانسان من تجاوز ما يراه في واقعه من مظاهر متناقضة تحول دونه ودون إدراك ناموس الكون القائم على وحدة لا تنفصم عراها وإن تجلّت في مظاهر شتى.

كما صرفنا جهدنا إلى بيان أن سعي الانسان إلى توسيع مجال تجربته ومدى معرفته قد أخذه إلى أن يلجأ إلى مختلف ضروب النشاط التي لا يحيط بها العقل كالحلم والخيال والرؤيا والأسطورة، هدفه من ذلك أن يقف على ما في واقعه من فائض المعنى وأن يلم بما في ذلك الواقع من حقائق ثابتة شاملة، يتجاوز بها حقائق العلم الجزئية المتحوّلة، واستخلصنا من حديثنا ذاك أن الأسطورة، مثلها مثل الحلم والرؤيا والخيال، ذات دور خطير في تجديد نظر الانسان إلى الكون وفي مساعدته على أن يتبوّأ منه المنزلة التي يرى أنه جدير بها فيه، وفي تمكينه من منهج يفتح له أبوابًا من المعرفة لا ابتسار فيها ولا إلغاء ولا إقصاء حتى يتحقق له ما يصبو إليه من إحساس بوحدة الكون ووحدة الحقيقة، فتنتفي وجوه التناقض الظاهرة، وتقوم بين الانسان والكون علاقة جديدة وقد وجد في الأسطورة (كما وجد في الحلم والخيال والرؤيا أيضا) بعض الجواب عن عدد من القضايا الكبرى التي شغلته وبعثت فيه القلق وغرست فيه الحيرة، مثل قضية الأصل والمآل أوقضية الزمن والديمومة، أوقضية الحياة والموت وما إلى ذلك.

ثم إننا عملنا بعد ذلك على بيان ما بين الأسطوري والرمزي من علاقات تتأسس على اضطلاعهما جميعا بوظيفة الوسيط بين الواقع والحلم وبين الأرض والسماء وبين المادة والروح وبوظيفة الجمع بين مختلف المظاهر التي تبدو متناقضة في الظاهر، بالاضافة إلى أنها علاقات تتأسس على انبناء الدلالة فيهما على غير انبنائها في الكلام العادي، بسبب ما يحتملان من التلميح والاشارة وما

يفتحان من أبواب التأويل وتجاوز المدلول الظاهر إلى مدلول خفيّ لا يمكن استفراغه ولا الاتيان على ما فيه من المعاني المتجددة أبدًا، تجدّدا ناتجا عن صلتهما بالمطلق وعن تجليهما في جملة من الصور يمكن ردّها إلى عدد من النماذج الأصلية على ما بيّنا.

وسعينا إثر ذلك إلى بيان الدور الذي اضطلعت به النماذج الأصلية في الخطاب الشعري لدى شعراء الرابطة القلمية، وتبيّنا أن أغلب شعرهم يدور في فلك نموذجين أصليين قد كانا شائعين في شعر الرومنطيقيين قبلهم، وهما النموذج الأصلي المعبّر عن الشوق إلى الأصول والنموذج الأصلي المتعلق بالعود الأبدي، وحاولنا أن نكشف عمّا بين ذينك النموذجين من صلة رأينا أنها صلة تكامل وائتلاف لا تعارض واختلاف، إذ هما يمتحان من معين واحد ويسيران إلى غاية واحدة، ويندرجان في سياق رؤية واحدة، ويكمّلان أسس منظومة فكرية متآلفة المكوّنات مترابطة الحلقات: فهما يمتحان من المعين الاسطوري من حيث ما فيه من طاقة تحمل الانسان على النظر إلى الكون لا على أساس التنافر والشتات بل على أساس الانسجام والوحدة، والشمول، وهو معين يساعد الانسان على اتباع ذلك المنهج في التقدير، إذ هو «شكل من أشكال النظر في الكون يقوم على التكامل والائتلاف ويتجلى في تنوّع المواد الموضوعية التي يتشكل منها تمثله الكون وتصويره إياه» [1] وهما يندرجان في سياق رؤية واحدة تسندها المقولات الأساسية التي يتألف منها الفكر الأسطوريّ لا من حيث هي صيغ فكرية جامدة ثابتة لا يطرأ عليها تبدّل ولا يصيبها تغيّر، وإنما من حيث هي مقولات يُمكننا أن نكتشف فيها المسار الذي اتخذه تكوّنها وتطوّرها، بما في ذلك التكوّنِ والتطوّرِ من اختلاف أوتنافر، أوحتى من تعارض أحيانا، ذلك أن الاختلاف والتنافر أوحتى التعارض أمور تبدو لنا طبيعية محايثة للوظائف التي تضطلع بها الأسطورة، وهي وظائف من بينها إنتاج صور متجددة تجددا لا ينقطع، ومن بينها أيضا ارشادنا إلى مقاصد نهتدي من خلال تنوّعها وثرائها إلى جوهر الحقيقة ونحيط بفائض المعنى؛ ثم إن ذينك

(1 E. CASSIRER, La philosophie des formes symboliques, op. cit, p.275.

النموذجين الأصليين يكمّلان أسس منظومة فكرية متآلفة المكوّنات مترابطة الحلقات من جهة ما يخفيان وراء الثراء والتنوّع اللذين يتصف بهما النتاج الأسطوري من وحدة تسم الملكة المنتجة للصور الأسطورية المختلفة والنماذج الأصلية المتنوعة، اختلافا وتنوّعا يشيان –في أحيان كثيرة – ببعض التنافر أوالتناقض هما من طبيعة الشكل الأسطوري ذاته وهو شكل الحّ الدارسون على أنه يتبع مسار الطبيعة نفسها، تتعاقب فيه المراحل تعاقبا أساسه التجدّد الدائم، وهو تجدّد يتيح للانسان أن يتبيّن من خلاله ما تزخر به الاسطورة من إشارة وتلميح وإلماع إلى حقائق هاربة لم يتسن له إدراكها ومن معانٍ ظلت محجّبة خفية لم يتوصل إلى كشفها.

ولم يكن قصدنا – في الباب السابق – أن نستعــرض مختلف الأساطير أوالنمــاذج الأصلية الواردة في شعر جبران وصحبة من أعضاء الرابطة القلمية، لا ولا أن نخوض في محتواها أو في مضامينها، وإنما كان هدفنا أن نعمل على تبيان الدور الذي اضطلعت به تلك النماذج – بما يجتمع فيها من مواد أسطورية ومن دلالات رمزية – في العملية التخييلية لدى أولئك الشعراء، كما كانت نيتنا متجهة إلى تبيّن ما قامت به من وظيفة مهمّة في إنتاج الصور الشعرية وفي جعل بعضها ينسل من بعض ويرتبط به وثيق الارتباط نتيجة التفاعل الذي سعى الشاعر إلى إنشائه بين صوره في النص الواحد (وحتى بين بعض النصوص وبعضها الآخر أحيانا)، عساه يبلغ من خلال ذلك كلّه التعبير عمّا يرومه من تجاوز ما في الواقع من حدود تجعل الحقيقة مجزأة متعدّدة الوجوه، أوالتعبير عن رغبته في معانقة المطلق، وقد تجلّت تلك الرغبة لدى الشاعر – كما بيّنا – في بنائه عددا وافرا من النصوص على الاستعارة التمثيلية الترشيحية، بما تفتحه للنص من مسارب في باب الرمز، يتحقق بها ما شاع بين دارسي الشعر ونقاده من أن الشاعر يقول شيئا ويعني غيره، أومن أنه يتوسل في التعبير عن رؤيته طريقا ذات انعطاف وانعراج، فإذا تحدث مثلا عن الربيع أو عن الخريف أوعن القمر فهو يخوض في أمر منزلة الإنسان من الكون وموقفه من الزمن وفعله أوهو يعلن عن رفضه ما استتب من رؤى لم يجد من سبيل إلى الاعتراض عليها ورفضها سوى الخيال والرؤيا على مطية

النماذج الأصلية وما يسري فيها من رموز، وما من شك في أن اتباع هذه المسالك وما تفتحه من آفاق في التعبير الشعري، أمر غير مألوف في الشعر العربي إلى زمن جماعة الرابطة القلمية إلاّ قليلا كما أشرنا إلى ذلك في غير موضع من هذا البحث.

ولئن عدنا بالحديث إلى التذكير بأهم ما قاد خطانا في الأبواب السابقة، فإننا لا نرمي من وراء ذلك إلى إعادة ما قلنا وتكراره، وإنما غايتنا منه أن نواصل دفع البحث في الاتجاه الذي سرنا عليه في مختلف فصوله السابقة، ونعني في اتجاه تلمّس المظاهر التي نعتبر أن شعراء الرابطة القلمية (بما كان لهم من رؤية رومنطيقية) قد عملوا على إنشائها في الشعر العربي وبثها فيه حتى غدت أصلا من أصوله زمنهم، وبعدهم، وهي مظاهر سعينا - في ثنايا بحثنا - إلى بيان ما بينها من وشائج وما تولد عن بعضها من نتائج تجلّت في بعضها الآخر، فما اتخاذ الأسطوري - مثلا - وسيلة في التعبير ومطيّة إلى التصوير سوى تجلّ من تجليّات الرؤية الرومنطيقيّة وما شاع فيها من رغبة تدفع الشعراء إلى إدراك وحدة الكون وشمول الحقيقة فيه وثبات ناموسه، وهي رغبة وجدت في الأسطوري وما يتصل به من نماذج أصلية وما ينفتح عليه من دلالات رمزية خير سند في نحت صور كانت النسيج الذي يسند أجزاء النصوص الشعرية بعضها إلى بعض، والنسغ الذي يسري فيها سريانا يؤكد دورانها على قطب رؤية متماسكة الأجزاء بفضل ما تزخر به تلك المواد الأسطورية من طاقات تتيح للشاعر أن يحيط بفائض المعنى في الوجود وتمكنه من أن يتجاوزحدود التعبير العادي، بما تحتمله تلك المواد من إمكانات الرمز والإشارة والتلميح والترشيح.

فإذا ما تركنا هذا الباب، باب التصوير وما قام عليه من مكونات جعلته في تفاعل مع الرؤية الشعرية وما يكمن خلفها من منظومة فكرية، وسعينا إلى النظر في موسيقى الشعر الذي كتبه نعيمة وأصحابه، وفي أوزانه وما قامت عليه، وجدنا أنفسنا في خضم من المسائل والقضايا، لعله ليس من اليسير أحيانا أن نجيب عنها إجابة اليقين، وإن لم يكن من الجائز أن نكتفي فيها بالتخمين،

وربما كانت أولى تلك القضايا قضية النظر في ما يمكن أن نستشفه من علاقة محتملة بين أوزان الشعر وموسيقاه كما تخيّرها شعراء الرابطة القلمية من جهة، ومقتضيات تلك الرؤى الشعرية التي فصلنا القول فيها وفي ما قامت عليه من اعتراض على السائد وكسر أنساق المستتب من جهة أخرى، ولعلّ القضية تزداد تشعّبا إن ذكرنا أن رؤيتهم تلك لم تكن مقصورة على الاعتراض على السائد وهدمه، وإنما كانت رؤية تروم البناء والتأسيس أيضا، ومعنى هذا أنه علينا أن ننظر في مدى ما أنجزه هؤلاء الشعراء في مستوى إيقاع الشعر وموسيقاه وأوزانه، حتى يكون عملهم شاملا -في هذا الباب أيضا- جانبي الهدم والبناء [2].

2) نشير هنا إلى قول جبران : "أميل إلى الهدم ميلي إلى البناء" وقد وردت هذه الجملة في "المخدرات والمباضع" ضمن كتاب "العواصف"، انظر ص. 404 من المجموعة الكاملة.



الفصل الأوّل

حدود النّظم وحدّ الشعر

لعلّ ممّا يهدي الباحث ويرشده إلى تلمس ذينك البعدين، أن جبران وبعض أصحابه قد صرفوا بعض جهدهم إلى كتابة نصوص تكشف إلى حدّ بعيد رؤاهم في هذا الشأن وتفصح عن مواقفهم من القضايا المتصلة بتصورهم الأدب (والشعر) حدّا ووظيفة، وما يستتبع ذلك على مستوى الشكل الخارجي من وزن وقافية وإيقاع بوجه عام، ولئن درج الدارسون على التوقف عند الفصول النقدية، التي كتبها ميخائيل نعيمة، ثم جمعها ونشرها في كتاب "الغربال" فلعلّ من المفيد كذلك أن نتوقف عند نصوص أخرى نثرية كتبها جبران ونشرت في "دمعة وابتسامه" وفي "العواصف" وفي "البدائع والطرائف"[3]، ولعله من المفيد أيضا أن نشير إلى نصوص شعرية مبثوثة في المجموعات الشعرية التي صدرت عن جماعة الرابطة القلمية[4]، وهي نصوص يمكن اعتبارها بمثابة البيانات الشعرية الرافدة لتلك النصوص النثرية التي أشرنا إليها إلى جانب أنها نصوص تؤكد ما تدعو إليه النصوص النثرية وتقدّم حجة أخرى ودليلا إضافيا على أن جماعة الرابطة القلمة كانوا على رؤية متجانسة المكوّنات ولا نخال أننا نجازف إن ذهبنا إلى أن مدار هذه النصوص جميعا هو ما أشرنا إليه من رغبة في العزوف عن سبل مطروقة ومن سعي

---

3) منها – تمثيلا – : شعراء المهجر (ص.ص. 276 – 287 من المجموعة الكاملة)، الشاعر (ص.ص. 316 – 317 منها أيضا) وصوت الشاعر (ص.ص. 344 – 349) وهي نصوص دمعة وابتسامة، ومنها : "الشاعر" (ص.ص. 487 – 488 من المجموعة الكاملة) وهي نصوص العواصف، ومنها : "مستقبل اللغة العربية" (ص.ص. 454 – 464) وهو من نصوص "البدائع والطرائف"، وهي نصوص فيها حديث مباشر وصريح ذو مساس بما نحن فيه، إلى جانب إشارات كثيرة مبثوثة في عدد كبير من نصوصه النثرية.

4) نذكر منها : "الفاتحة" لإيليا أبي ماضي، وهي القصيدة التي صدّر بها مجموع "الجداول" و "الشاعر" لنسيب عريضة (الأرواح الحائرة ص.ص. 39 – 43) ومنها كذلك : "الشاعر"، لرشيد أيوب (أغاني الدرويش ص.ص. 154 – 157)، إلى جانب نصوص أخرى كثيرة فيها تعريج على القضايا المتصلة بالشعر والشاعر حدّا ووظيفة.

إلى تحويل الأنظار عنها بسبب ما صارت عليه من قصور دون النهوض بما يرومه الشاعر من التعبير حتى غدت في نظره قيودا تقعد به عن إنجاز ما تهفو إليه نفسه كما أن مدارها –من جهة ثانية– هو الدعوة إلى نمط إيقاعي يمكن الشاعر من الإفصاح عمّا في نفسه دون الإحساس بوطأة عراقيل تحدّ من انطلاق مشاعره وأحساسيه.

ولسنا نرمي من وراء ذكرنا هذه النصوص إلى استعراض ما جاء فيها من آراء أوما أثارته من ردود فعل حينما ذاعت بين الناس وشاعت، ولكننا سنسعى إلى تبيّن المنهج الذي سار عليه نعيمة وصحبه، مدفوعين بما استقرّ في وعيهم من رؤية للكون ولّدت لديهم رؤية شعرية سرعان ما اتضح لديهم أن لا مكان لها في الأطر الشعرية العربية المألوفة، فانبروا جاهدين في العمل على الفكاك من "قبضة الأب الفني، و[على] خلخلة الثابت الأدبي النموذج، واتخاذ نماذج أخرى من مصادر مختلفة" [5]، ويعني هذا – في ما يعنيه – أن جماعة الرابطة كانوا على يقين بأنهم كانوا في فترة دقيقة، تمثل منعرجا خطيرا في حياة الشعر العربي كما كانت منعرجا خطيرا في سائر وجوه الحياة في البلاد العربية، وقد عبّر جبران عن ذلك تعبيرا صريحا حينما كتب : "في الشرق اليوم فكرتان متصارعتان : فكرة قديمة وفكرة جديدة. أمّا الفكرة القديمة فستغلب على أمرها لأنها منهوكة القوى محلولة العزم.

وفي الشرق يقظة تراود النوم، واليقظة قاهرة لأن الشمس قائدها والفجر جيشها.

وفي حقول الشرق، ولقد كان الشرق بالأمس جبانة واسعة الأرجاء، يقف اليوم فتي الربيع مناديا سكان الأجداث ليهبوا ويسيروا مع الأيام. وإذا ما أنشد الربيع أغنيته بعث مصروع الشتاء وخلع أكفانه ومشى.

---

5) محمد عبد الحي : الجمع بين النظرية والإبداع عند الشعراء النقاد المعاصرين العرب، بحث في إطار دكتوراه الدولة، مرقون، كلية الآداب، منوبة 1996، ص. 11.

وفي فضاء الشرق اهتزازات حيّة تنمو وتتمدّد وتتوسع وتتناول النفوس المتنبهة الحساسة فتضمّها إليها، وتحيط بالقلوب الأبيّة الشاعرة لتكتسبها"[6].

ولم يكتف جبران بهذه الملاحظة التي تبدو كالمسلّمة أو المصادرة، بل انتقل إلى ما اعتبره نتيجة طبيعية لوجود تينك القوّتين، أدت إلى قيام ضرب من الثنائية الضدية في مختلف وجوه الحياة، ما كان منها ماديا وما كان غير ذلك، فراح يتفرّس ذلك "الشرق" ويسأله ليعرف إن كان من أبناء "الأمس" أو من أبناء "الغد" في تعامله مع الحياة في جوانبها المتعددة المتباينة، فإذا وصل به الحديث إلى مجال الأدب والشعر، انبرى يسائله : "أشاعر أنت يضرب الطنبور أمام أبواب الأمراء وينثر الأزهار في الأعراس ويسير وراء الجثث الهامدة وبين فكّيه إسفنجة مثقلة بالماءالفاتر حتى إذا ما بلغ المقبرة ضغط عليها بلسانه وشفتيه، أم موهوب وضع الله في يده قيثارة يستولدها أنغاما علوية تجذب قلوبنا وتوقفنا متهيّبين أمام الحياة وما في الحياة من الجمال والهول ؟

إن كنت الأوّل فأنت من المشعوذين الذين لا ينبهون في نفوسنا سوى عكس ما يقصدون، فإن تباكوا نضحك، وإن مرحوا نكتئب، وإن كنت الثاني فأنت بصيرة مشعشة وراء بصرنا، وشوق عذب في قلوبنا، ورؤيا ربّانيّة في غيبوبتنا"[7].

بل إن جبران راح يضيق الخناق على "الشرق" ويدفعه دفعا إلى أوساع "العهد الجديد" وما يوفره من انطلاق وحريّة وانعتاق من كبول الجمود ومضايق التقليد، فألحّ عليه يسأله : "فمن أيّة فئة أنت أيها الشرق، وفي أي موكب تسير؟ ألا فاسأل نفسك، استجوبها في سكينة الليل وقد صحت من مخدّرات محيطها عمّا إذا كنت من عبيد الأمس أم من أحرار الغد. أقول لك إن أبناء الغد يمشون في جنازة العهد الذي أوجدهم وأوجدوه (...) أقول إنهم يسكنون منازل متداعية الأركان، فإذا ما هبت العاصفة – وهي على وشك الهبوب – انهدمت تلك المنازل على رؤوسهم وكانت لهم قبورا. أقول إن أفكارهم وأقوالهم ومنازعهم

6) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : "العهد الجديد"، ص. 566.
7) المصدر نفسه، ص. 568.

وتصانيفهم ودواوينهم وكل مآتيهم ليست سوى قيود تجرّهم بثقلها ولا يستطعون جرّها لضعفهم" [8].

ما كنّــا لنتوسّع في ذكر هذه الشواهد من فصل جبران لولا ما رأينا فيها من مشابه بما هو شائـــع معروف من رغبة في تقويض أســس أخنى عليها الدهر، وهي رغبة شاعت لدى الرومنطيقيين الألمان في حركة "العاصفة والاجتياح" كما أشرنا إلى ذلك، كما شاعت لدى الرومطيقيين الفرنسيين في الحركة التي تزعّمها فيكتور هوغو (V. HUGO) في الثلاثينات من القرن التاسع عشر، وما كنا لنتوسع في ذكر هذه الشواهد أيضا لولا ما نراه لها من الدلالة على ما كان جبران وأصحابه يدعون إليه من مراجعة مختلف المقاييس التي تقوم عليها الحياة في شتى جوانبها، ومنها جانب الأدب والشعر، بسبب ما أضحت تلك المقاييس عليه من الجمود والخراب والموت في نظرهم، حتى أن جبران نعتها بالقبور حينا، وبالقيود الثقيلة حينا آخر، ومعنى ذلك أنها مقاييس تنكبت الحياة الحق واستبدلت الحياة بذكراها البعيدة، ومعنى ذلك أيضا أنها مقاييس قد أفرغت من طاقتها ومن قدرتها التي تمكن الإنسان من الانطلاق والحريّة بفعل ما آلت إليه من تقديس التقاليد والأعراف ومن حجب أفق المستقبل ووأد الوعد باكتشاف أصقاع أثيرية تعجّ حياة وأسرارا وكأن نعيمة كان يسعى إلى تفسير موقف جبران ذاك أو تبريره حينما كتب فصلا عن كتاب "العواصف"، قال فيه : "ولماذا ثار جبران على التقاليد العصريّة من أدبيّة واجتماعيّة ؟ لقد ثار لأن الحياة وضعت في صدره قلبا هو كتلة من الشعور الرقيق والحسّ المتناهي. فلمّا التفت يمنة ويسرة لم ير حوله إلاّ قلوبا ختمت عليها التقاليد فقتلت فيها الحق والإخلاص والحنين إلى ما هو خلف نقاب اليوم فلم يغد من صلة بينها وبين ألسنة أصحابها وأدمغتهم. رأى الشعراء ينطقون بما لا يشعرون، والخطباء يتكلّمون لا حبّا بإبراز فكر أو بث دعوة، بل حبّا بالكلام. فوجد نفسه "دولابا يدور يمنة بين دواليب تدوريسارا".

---

8) المصدر نفسه، ص. 569.

ثار لأنّ روحه قيثارة لا تمرّ لحظة إلاّ تلمس أوتارها أنامل الحياة الخفيّة فتملأ كيانه أنغاما غريبة سحريّة (...).

ثار لأنّ فيه نفسا تحنّ إلى الجمال الكلّي الذي انبثقت منه وتعشقته في كلّ مظاهره [9].

لعلّنا في غير حاجة إلى التذكير بما قام عليه تعليق نعيمة من مقابلة واضحة بين منزع جبران الجارف إلى الحياة والجمال والحق ومنازع معاصريه وقد شدّتهم التقاليد إلى الأمس، فقصر نظرهم عن رؤية ما في يومهم من أسرار وحقائق مغرية، ولعلّ الصورة التي تخيّرها نعيمة لذلك بالغة الدلالة على أنّ الصدع بين جبران وصحبه من جهة ومعاصريهم من جهة ثانية، صدع عميق، جعل دولاب جبران يدور يمنة ودواليب معاصريه تدور يسرة، ولعلّ هذه الصورة – من وجه آخر – تختزل ما أشرنا إليه من أنّ أساس الرؤية الرومنطيقيّة هو الاعتراض على السائد ونبذ المستتب، لا عملا بقاعدة "خالف تعرف" ولكن نتيجة اختلاف جوهريّ في النظر إلى الكون وفي تصوّر معنى الوجود، أي نتيجة اختلاف أساسه أنطولوجي يمسّ الكينونة في صميمها، وإذا ما تعلّق الأمر بهذه الجوانب الجوهرية، كان من الطبيعي أن يطول الاعتراض على السائد جوانب أخرى، لا تقلّ أهميّة عن الأولى، ومنها الجوانب المتصلة بالتعبير عن تلك القضايا، سواء في مستوى المضامين والأفكار والآراء أو في مستوى أشكال التعبير ووسائله، وإذا ما كان الأمر على ما أشرنا من تقابل بين الأمس والغد وانفتح على التقابل بين الماضي والمستقبل أو بين الموت والحياة، كان من الطبيعي أن نرى جبران ونعيمة وأصحابهما يشنون حملات عنيفة اللهجة على سدنة الماضي ودعاة التقليد، وقد اعتبرهم نعيمة في بعض الفصول كالحباحب توهم بالنور ولا نور، وتوهم بالحياة ولا حياة، وأطلق عليهم صرخته المعروفة، يدعوهم فيها إلى نبذ الوهم إلى الحقيقة ونبذ الموت إلى الحياة، ونبذ الظلمة إلى النور : "نظفوا هياكلكم من الأصنام الخشبية التي تحرقون أمامها بخوركم الآن.

---

9) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل، عواصف العواصف، ص.ص. 226 – 227.

امحوا أساسات تلك المذابح الدمويّة. دعوا الحباحب تبرق بأذنابها في دياجير الحياة فتخدع من لم ير بعد نور الشمس، وأعدوا في قلوبكم هياكل جديدة لآلهة جديدة ومنابر عالية لمصابيح تتقد بزيت الحق والغيرة والإخلاص.

ولا تقنطوا "فوراء الغيوم لا تزال شمس مشرقة" (10).

وما من شكّ في أنّ من ظلّ على الوهم في تقدير نعيمة وصحبه لم يستطع أن يتبيّن الحقيقة، ومن ظلّ عبد الأمس لم يستطع أن يتبيّن ما يزخر به الغد من أسرار، ولا كان قادرا على الإبحار في المجهول رغبة في استكشاف عوالم الحلم والخيال والرؤيا، ومن قنع بالتقليد ظلّ عاجزا عن تبيّن ما يطرأ على الحياة من تطوّر وعلى الأدب من تحوّل وتبدّل، حتى غدوا كالأضراس المسوّسة في عرف جبران(11) لا بدّ من استئصالها حتى تعود للإنسان عافيته، ويعود إليه صفاء ذهنه ليتمكّن من النظر في أسرار الكون عساه يدرك كنهه.

والحق أنّنا لو سعينا إلى استعراض مختلف الصور التي استعملها جبران وأصحابه (خاصة منهم نعيمة) عند الحديث عن أنصار التقليد، وعند الخوض في الاختلاف الجوهري بين رؤيتهم ورؤيتهم، لطال الكلام وزاد عن المقام، ولذلك فإننا نكتفي ببعض ما جاء من نعوت في كتاب "الغربال"، منها نعتهم بالضفادع، ونعت أدبهم وكلامهم بالنقيق (لعلّه إلى النعيق أقرب) ونعت فكرهم بالغفلة عمّا يجري في الحياة من حولهم وقد ظنوا واهمين أنّها ثابتة ثبوتهم، جامدة جمودهم، فقصر نظرهم دون تبيّن حركتها وتطوّرها، فكان قصر نظرهم ذاك – في عرف نعيمة–مصيبة، لا بدّ من توقّيها إن كنا نروم الحياة ونورها : "مصيبة ضفادع الأدب، يا سادتي، أن الحياة تسير بهم وهم قعود، فيتوهّمون أنا لحياة قاعدة مثلهم. كما تدور الأرض بنا ونحن نيام فنقوم واهمين أننا لا نزال حيث كنا ساعة ألقينا بأنفسنا على الفراش. والحقيقة هي أنّنا، بين غفلتنا ويقظتنا، قد قطعنا مع الأرض مسافات شاسعة.

---

10) المصدر السابق، فصل : الحباحب، ص 64.

11) جبران خليل جبران، العواصف، فصل : الأضراس المسوّسة، ص.ص. 419 – 421 من المجموعة الكاملة.

من أكبر الأوهام التي يؤخذ بها ضفادع الأدب وهمهم أن تسيير الأدب منوط بهم. بل إن أعنّة المسكونة كلها في أيديهم وهم المسؤولون عنها. فليس للخلاق في فلسفتهم من مكان. و وليس للقوانين التي ربطت بها الحياة أجزاءها من محـــلّ من الإعراب في قاموسهم. أمّا مسؤوليتهم فتنحصر باعتقادهم في إبقاء. القديم على قدمه. وقد فاتهم أنّ الحياة تتمم نفسها وهم نيام" [(12)].

فليس من شكّ، إذن، في أنّ جماعة الرابطة القلميّة قد ساروا على نهج الرومنطيقيين عموما في العمل على أن تقوم على أنقاض الرؤية التقليدية رؤية جديدة ابتداعية، تختلف عنها في الأسس التي ترتكز عليها كما تختلف عنها في الغايات التي ترمي إلى تحقيقها وتختلف عنها أيضا في الوسائل التي تتوسل بها إلى تلك الغايات، فإذا كـــانت الأولى تقوم على التقليد وتدعو إلى السير على نهج السابقين فإن الثانية تدعو إلى نبذ ذلك التقليد والعزوف عن أتباع مسار السابقين، كما تدعو إلى السفر الدائم نشدانا لقارات جديدة وطلبا لمعنى لا يحيط به النظر العقلي، وإذا كانت غاية مطلب الأولى أن ترقى إلى أعلى مراتب التقليد وأقصى درجات مضاهاة السابقين، فإن غاية الثانية هي أن تسهم في إنارة الطريق إلى الحق والجمال، وإذا كان هم الأولى الحفاظ على طرق التعبير والتصوير كما ورثتها عن الأسلاف، فإنّ همّة الثانية متعلّقة بالسعي إلى إطفاء ما في الروح من شوق إلى المطلق وريّ ما فيها من ظمأ إلى كشف المحجوب عن الأبصار، فمدار القضية واحد وإن تعدّدت تجلياته وتنوّعت مجالاته: فما يصحّ عند الحديث عن الموقف من الإنسان ومنزلته من الكون يصحّ عند الحديث عن الطبيعة وعلاقة الإنسان بها، وما يصحّ عند الحديث عن تصوّر ما ينبغي أن يكون عليه الإنسان والكون، يصحّ كذلك عند الحديث عن القيم التي يتأسس عليها ذلك كلّه، وهذا ما يدفعنا إلى اعتبار أن هذه الحركة التي ينضوي جبران وأصحابه تحت لوائها – ونعني الحركة الرومنطيقية – ليست مماثلة لما سبقها من الحركات المتصلة بالصراع بين القديم والجديد، لأنّها حركة عملت جاهدة على رفض النموذج وعملت على الإنشاء على غير مثال وسعت إلى

12) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل، نقيق الضفادع، ص. 94.

خلخلة قواعد اتباعية كانت تبدو ثابتة لا تقدر على زعزعتها قوّة مهما عظمت، ولأنّها أيضا حركة قامت على رؤية حضارية دعامتها تقويض أعراف وتقاليد وسنن قصرت دون المعرفة الشاملة، وقعدت بالإنسان دون إدراك المنزلة التي ينبغي أن تكون له ودون اكتشاف جوهر كينونته.

وقد تحدثنا من قبل عن الصدع الذي حدث بين الإنسان ومن حوله في التصوّر الرومنطيقي، وقلنا إنّه صدع لا رأب له، وأنّه شرخ ربما كان كالقطيعة، وفصلنا القول في أسباب ذلك ونتائجه، ولسنا نرى الخطاب الأدبي إلاّ واحدا من الميادين التي تجلّى فيها ما أشرنا إليه من اعتراض على ما ساد قرونا حتى غدا – في نظر نعيمة على سبيل المثال– غلا ثقيلا وطوقا يحول دون انطلاق الأديب والشاعر خارج أطر رسمت له وقدّر عليه أن يظل داخلها لا يبرحها [13]، وهي أطر رأى نعيمة وأصحابه أنها قضت على ما ينبغي أن يكون في الأدب من نبض حيّ، فهي – من ثمّ – حقيقة بأن تنبذ وأن تعوّض بغيرها ممّا يكون قادرا على تحقيق "نهضة" أدبية حقيقية يقضى من خلالها على الجمود والتقليد وينفتح بها للأدب باب ما تعوّد – في أدبنا – أن يدخله، وهو باب يفضي إلى قضية أخرى جوهرية متصلة بالقضية الأولى، وهي قضية السنن المرجعي الذي يمكن أن نتخذه محجّة في نشدان الشعر الحق والأدب الحق، وهو سنن بعيد عن السنن الشائـــع بيـــن عدد كبير من أدباء العربية في ذلك الحـــين، وهو سنن وجد فيه نعيمة تبريرا لتنكب جبران السبل المطروقة فقال : " لم يتقيّد جبران بالقوانين والسنن التي أذعن لها شعراؤنا وكتّابنا منذ أجيال لأنّه وجد نفسه أوسع منها. وعندما شعر بحاجة إلى البيان عمّا في نفسه الهائجة أبى أن يلجأ إلى الأساليب البيانيّة المطروقة فأعرض عنها ثم ثار عليها"[14].

ولئن ربط نعيمة خروج جبران عن المألوف من البيان بالرغبة في التعبير عمّا كان يجيش بنفسه فإنّه – في تقديرنا – قد عرّج على قضية فصّل

13) انظر في هذا ما كتبه نعيمة في "الغربال"، فصل "الحباحب" وخاصة ص. 45.

14) المصدر ذاته، فصل : عواصف العواصف، ص. 226.

القول فيها في ثنايا كتاب الغربال، وعاد إليها مرّة بعد مرّة ساعيا إلى ترسيخها في الأذهان، وهي قضية كفاية "الأساليب البيانية المطروقة" وكفاءتها في التعبير عن الرؤية الجديدة وما يتّصل بها من مواقف لم تألفها الذائقة العربية فوصمتها بنعوت شنيعة خاصة أنها لم تكن غريبة عمّا شاع في آداب الغرب، وهي صلة كفيلة بإثارة اعتراض المحافظين وقد توجّسوا منها خطرا على آداب العربية، ولكنّ نعيمة لم يتردّد في الإفصاح عن رأيه وفي بيان ما يمكن أن يجنيه الأدب العربي من ثمار تلك الرؤية الجديدة الطارئة عليه، فكتب : "ما تعوّد البعض أن يدعوه "نهضة أدبيّة" عندنا ليس سوى نفحة هبّت على بعض شعرائنا وكتّابنا من حدائق الآداب الغربيّة، فدبت في مخيلاتهم وقرائحهم كما تدبّ العافية في أعضاء المريض بعد إبلاله من سقم طويل، والمرض الذي ألمّ بلغتنا أجيالا متوالية كان شللا أوقف فيها حركة الحياة وجعلها، بعد عزّها السابق، جيفة تتغذى بها أقلام الزعانف المستعبدين وقرائح "النظامين" والمقلدين. أمّا اليوم فقد رجعنا إلى الغرب الذي كان بالأمس تلميذنا، لنقتبس عنه أمثولة جعلناها حجر زاوية "نهضتنا الأدبيّة". وتلك الأمثولة هي أنّ الحياة والأدب توأمان لا ينفصلان، وأنّ الأدب يتوكّأ على الحياة، والحياة على الأدب وأنّه وأعني الأدب – واسع كالحياة، عميق كأسرارها، ينعكس فيها وتنعكس فيه. أدركنا – بفضل الغرب – أن نظم الشعر ممكن في غير الغزل والنسيب، والمدح والهجاء، والوصف والرثاء، والفخر والحماسة"[15].

إنّنا، إذا ما تركنا الجانب السجالي وما يتصل به ممّا يمكن حمله على الدعوة والدعاية وهو جانب حريّ بالدراسة من وجهة تاريخ الأدب ومن غيرها نرى في هذا الشاهد، كما رأينا في غيره من الشواهد، أنّ لبّ القضية ومدارها إنّما هو تصوّر الأدب (والشعر طبعا) حدّا ووظيفة، وتصوّر أفضل السبل إلى التعبير عن تلك الرؤية التي جعلت ديدنها النظر في ذلك "الحيوان المستحدث من جماد" وفي صلته بسائر الكائنات وفي صلته بالكون أيضا، كما أن مدارها هو حمل القارئ على التسليم بأن البقاء في حدود مراجع الأدب العربي

15) المصدر نفسه، فصل : الرواية التمثيلية العربية ص.ص. 29 – 30.

المعروفة وأنساقه لا يمكن أن يتحقق منه ما كان نعيمة وأصحابه يسعون إليه من "نهضة" بعد "الليل الذي غمر شرقنا العربي (...) [و] بسط جناحيه فوق أطراف أقطارنا وقبض على قلبها بمخالب نسرية فضيّق أنفاسها وأطبق أجفانها فاستغرقت في سبات عميق" [16]، وهو سبات قد جعل عددا غير قليل من الشعرآء، في نظر نعيمة وأصحابه، يعتقدون أنّه ليس في الإمكان أبدع مما كان، حتى غدا الواحد منهم، على حدّ تعبير جبران، مقلّدا "لا يكتشف شيئا ولا يخلق أمرا، بل (...) يصنع أثوابه من رقع يجزّها من أثواب من تقدمه (...) ويسير من مكان إلى مكان على الطريق التي سار عليها ألف قافلة وقافلة ولا يحيد عنها مخافة أن يتيه ويضيع (...) ويتبع بمعيشته وكسب رزقه ومأكله مشربه وملبسه تلك السبل المطروقة التي مشى عليها ألف جيل وجيل فتظلّ حياته كرجع الصدى ويبقى كيانه كظلّ ضئيل . لحقيقة قصيّة لا يعرف عنها شيئا ولا يريد أن يعرف" [17].

لعلّنا في غير حاجة إلى بيان ما يرتبط به كلام جبران هذا بكلام نعيمة في المنطلق وفي المسار وفي الهدف، فكلاهما ينطلق من ملاحظة قصور "التقليد في الشعر والأدب عن الاضطلاع ما يراه له الرومنطيقيون عموما من دور مهمّ في الاهتداء إلى الكشف عن خفايا النفس وخباياها وكلاهما يعمل على بيان أن حاجات اليوم تختلفعن حاجات الأمس وأن التعبير عن تلك الحاجات ينبغي أن يكون بوسائل وطرق تختلف عن الوسائل والطرائق التي مكنت الأسلاف من التعبير عن حاجاتهم، وكلاهما يهدف من خلال ذلك كلّه إلى بث روح جديدة في الشعر والأدب وإلى السعي إلى أن يكون أدب اليوم – وشعره طبعا – وفيّا لهذه الروح الجديدة منطلقا من قيود التقليد الذي صار قيدا يمنع الشاعر والأديب من أن يخدم "الحقيقة والجمال" على حدّ تعبير نعيمة، فلا غرابة، إذن، في أن نرى جبران يختار التهكم والسخرية من الذين ظلّوا يرون المثل الأعلى في تقليد السابقين، واتباع نهجهم اتباعا يمحو خصوصيتهم

---

16) المصدر نفسه، فصل : الحباحب، ص.ص. 45 – 46.

17) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، فصل، : مستقبل اللغة العربية، ص.ص. 560 – 561 من المجموعة الكاملة.

ويطمس شخصيتهم حتى فيما يتصل بأخصّ خصائص مشاعرهم وأحاسيسهم : "المقلّد (...) مقلّد حتى في حبّه وغزله وتشبيبه، فإنّ ذكر وجه حبيبته وعنقها قال : "بدر وغزال، وإن خطر على باله شعرها وقدها ولحظها قال : ليل وغصن بان وسهام، وإن شكا قال : جفن ساهر وفجر بعيد وعذول قريب (...) يترنم صاحبنا الببغاء بهذه الأغنية العتيقة وهو لا يدري أنّه يسمّم ببلادته دسم اللغة ويمتهن بسخافته وابتذاله شرفها ونبالتها" [18] ويختم جبران هذا التهكم بدعوة صريحة، لا عوج فيها ولا التواء، فيقول : "ليكن لكم من عزّة نفوسكم زاجرا عن نظم قصائد المديح والرثاء والتهنئة فخير لكم وللغة العربية أن تموتوا مهملين . محتقرين من أن تحرقوا قلوبكم بخورا أما الأنصاب والأصنام"[19].

بيد أنّ ما نودّ التوقف عنده، والنظر في مختلف جوانبه نظرا مفصّلا إنما هو ما يتصل من حديث نعيمة وأصحابه بجوانب الإيقاع بوجه عامّ، ونعني به ما يتصل بالأوزان والقوافي وما إلى ذلك، وليس توجيه عنايتنا في هذا الباب هذه الوجهة ناتجا عن نقص في أهميّة ما قالوه بالنسبة إلى حدّ الشعر ووظيفته، أو نظرتهم إلى الشاعر ومن يكون حقيقا بهذا اللقب، ولكنّنا نعتقد أن ما ذكرنا في الفصول السابقة كفيل بأن يغنينا عن العودة إلى ذلك، تجنبا للتكرار، خاصة بعد أن تبسطنا في ذكر ما ينبغي أن يضطلع به الشاعر من الوظيفة في عرف جبران وأصحابه، وبيّنا أنّها وظيفة تتصل بالسعي إلى الكشف عن حقائق الكون الجوهرية على مطية الخيال والحدس والرؤيا وما يستتبع ذلك أو يتصل به من وسائل التعبير والتصوير التي تصل بالشاعر إلى معانقة المطلق والوقوف على وحدة الكون.

---

18) المصدر نفسه، ص 562، ولئن استعمل جبران صورة "الببغاء" في هذا المشهد، فإن نعيمة قد ذهب إلى ابعد من ذلك، فاستعمل صورة "الضفادع" للمقلدين واعتبر أدبهم شبيها بالنقيق، وخصّص فصلا كاملا لذلك، عنوانه : "نقيق الضفادع"، انظر، الغربال، ص ص 90 – 106.

19) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

والحق أن قضية الأوزان والقوافي، أو قضية الإيقاع بوجه عام، قضية قد شغلت بال نعيمة كما شغلت بال أصحابه أيضا، ولئن شاع بين الناس ما كتبه هو عنها دون ما كتبه سائر أعضاء الرابطة القلمية، فمردّ ذلك – فيما نقدّر إلى ما لقيه كتاب "الغربال" منذ صدوره من واسع الصدى وعظيم الأثر في نفوس القرّاء، وإلى ما في فصوله من نزعة سجالية لا تخفى ومن منزع دعائي مبطن بمنزع دفاعي، ثم إلى الدور الذي اضطلع به "مستشار الرابطة"، وهو دور المنظر والناقد والموجّه كما أشرنا إلى ذلك في ثنايا هذا البحث، غير أنه من الخطأ – في نظرنا – أن نعتبر أن نعيمة قد كان صوتا معزولا يعبّر عمّا كان يختلج في نفس صاحبه دون سواه ممّن كانوا حوله، ولعلّ الأقرب إلى الحقيقة الموضوعية أن نعتبر نعيمة "ناطقا باسم الرابطة"، أو أن نعدّه بوقها ومبلغ صوتها والمترجم عمّا كان يدور بين أعضائها من حديث يتصل بمختلف القضايا التي خضنا فيها ورأينا أنها – مجتمعة – تمثّل رؤية شاملة صدرت عن منظومة فكرية متناسقة الأجزاء متكاملة العناصر، ويكفي – تأكيدا لما قلنا – أن نذكر بعض النصوص التي يبدو فيها موقف أصحابه في الرابطة القلمية من قضية الأوزان ووجوب ألاّ تكون للوزن الأولوية عند النظر في الشعر، ومن تلك النصوص، نصّ "الفاتحة" الذي صدّر به إيليا أبو ماضي مجموعة "الجداول" وقد جاء ضمنه : [مجزوء الرمل]

لســت منـــي إن حســـب الشعر ألفاظا ووزنا
خالفـــت دربك دربـــي وانقضى مـــا كان منا
فانطلـــق عني لئلا تقتني هـــمّا وحـــزنا
واتخـــذ غيري رفيقا وسوى دنياي مغنى [20]

إن تصدير مجموعة "الجـــداول" بهذه "الفاتحة" لبالغ الدلالة من وجوه عدّة : فإذا ذكرنا أن هذه المجموعة الشعرية هي نتاج لقاء أبي ماضي بجبران وأصحابه لقاء بدّل مفهوم الشعر والشاعر لديه تبديلا وأخرجه من نسق من المضامين إلى آخر ومن شكل إيقاعي إلى آخر، أدركنا أن هذا النص يقوم لدى

---

20) إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 9 ، والديوان، ص 745.

أبي ماضي مقام "الدستور" أو "العقد" الذي يريد أن يربط بينه وبين قارئه في طوره الشعري الجديد هذا وأدركنا أن أبا ماضي يجعل القطيعة مآل علاقته بقارئه إذا لم يكن دربهما واحدا، ذلك أنّه لا يمكن أن يقوم تواصل بين الشاعر وقارئه، إن لم يعزف القارئ عن تصوّر للشعر أساسه ما شاع في تعريفات متداولة متوارثة تجعل منه كلاما موزونا مقفى، وإن لم ينخرط القارئ، مقابل ذلك في رؤية الشاعر وتصوّره، وهي رؤية تقوم على اعتبار الشعر إفضاء بهموم النفس، وكشفا لأفراحها وأتراحها ودليلا إلى ما يعتمل في أغوارها السحيقة، وعلى اعتباره "فنا" لا صنعة، يتطلب من السامع -أوالقارئ- مقدرة فنية تمكنه من الإصغاء إلى ذلك والتفاعل معه والتأثر به : [مجزوء الرمل]

يا رفيـــقي ... أنـــا لو لا أنــت ما وقعت لحنا
كنـــت فــي ســرّي لــما كنــت وحدي أتغنى
(...) هــذه أصـــداء روحي فلتكن روحك أذنا
(...) إن بعــض القول فن فاجعل الإصغاء فنا (21)

بل إنّ رشيد أيوب قد ذهب إلى أبعد مما ذهب إليه إيليا أبو ماضي، ذلك أنه ضمّن مجموعته الشعرية الموسومة بأغاني الدرويش، نصّا ليس من الشعر الموزون ولا المقفّى، جعل له عنوان : "الشاعر" وافتتحه بقوله :

"ليس الشاعر الذي ينظم القصائد ويحكم
الأوزان والقوافي" (22)

ولا يخفى ما في هذا التعريف من الدلالة على ما كان يوليه أيوب، وهو في ذلك مثل سائر رفاقه في الرابطة القلمية، من أهميّة ثانوية للأوزان والقوافي، أي للعنصرين اللذين ظلاّ قرونا طويلة أساسي التمييز بين الشعر والنثر، فإذا ما ذكرنا أن مجموعة "أغاني الدرويش" هي المجموعة الشعرية التي صدرت للشاعر زمن "الرابطة القلمية"، أدركنا قيمة هذا النص وطاقته

---

21) المصدر نفسه ص 5 (والديوان ص 743).
22) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص 154 (وقد ورد النص في ترتيبه المطبعي على الشكل الذي ذكرنا).

ومداه : فهو نص "نثري" في مجموعة شعرية (ويعني إدراجه على ذلك النحو خرقا للعقد الذي أقامه الشاعر مع قارئه، إذ أوهمه أن نصوص المجموعة جمعيها من الشعر على ما ينتظره القارئ، فإذا به بازاء أربعة نصوص في المجموعة هذا واحد منها، لا تدخل ضمن ذلك الصنف) وهو نصّ يفصح عن التحول العميق الذي طرأ على تصوّر رشيد أيوب للشعر والشاعر، وهو تحوّل باركه نعيمة، فاعتبر هذه المجموعة "ممهور [ة] بروح الرابطة إلى حدّ بعيد [حتى ل] كأنّ الذي نظمها غير الذي نظم الأيوبيات"[23].

ولو شئنا استعراض نصوص جماعة الرابطة المتعلقة بهذا الباب لطال بنا الحديث، وقد آثرنا -من أوّل أمرنا- أن نذكر بعضها تمثيلا، حتى يستقرّ لدينا اليقين بأن نعيمة لم يكن الوحيد من بين أصحابه في تناول قضية الأوزان والقوافي والإيقاع، ولئن ذكرنا في هذا الصدد نصّين لشاعرين (إلى جانب نصّ جبران)، يبينان بجلاء موقف الرابطيين من الوزن والقافية ومن السير على نهج التقليد فيهما (وفي أغراض الشعر أيضا) فإننا سندعم ما ذهبنا إليه بنصّ نقدي آخر، لعلّه غير مشهور شهرة فصول كتاب "الغربال"، وهو نص نقتطفه من المقدمة التي وضعها وليم كاتسفليس لديوان ندره حداد (وهو بعنوان : أوراق الخريف) فكانت مناسبة عرّج فيها، كما فعل صحبه من قبله، على هذه القضية، وبيّن فيها "المحنة" التي أصابت الشعر العربي ببقاء أبناء العربية محافظين على "الصنعة" الشعرية وما تتطلبه من مراعاة لقواعد في الإيقاع صارت قيودا للشعراء تمنعهم من التعبير عمّا يجيش في نفوسهم وتحملهم على أن يواصلوا الدوران في فلك من سبقهم لا يحيدون عنه، وقد أورد وليم كاتسفليس في تلك المقدمة حديثا عاب فيه الشعراء على مواصلتهم النظم في أغراض لم يعد لها دور في تلبية ما يحتاج إليه الشاعر اليوم من تعبير عن كوامن نفسه، وأردف ذلك بقوله : "أنا لا أنكر فضل الصنعة، لا سيما إذا تكرّست لخدمة الموهبة الطبيعية ولإبراز جمالها، ولكنها إذا استقلّت عن الموهبة تصبح ضربة بدل النعمة (...) إن نصيب الأمّة العربية من هذه المحنة كان أكبر من نصيب

23) المصدر السابق، المقدمة (وقد كتبها نعيمة)، انظر ص 12.

سواها، وأظنّ أن السبب في ذلك هو أوّلا ميل الشعوب العربية للكلام، ثم الخليل، رحمه الله وغفر له خطيئته الكبرى بوضعه الأوزان التي غدت أوزارا في أيدي الدخلاء والمتطفلين"[24].

إن هذه الشواهد التي ذكرنا، تمثيلا، تبيّن بجلاء أن مسألة الأوزان والقوافي، قد كانت من المحاور المهمّة التي خاض فيها أعضاء الرابطة القلمية في لقاءاتهم، واتخذوا منها موقفا منسجما وإن اختلف أسلوب تناولها من واحد منهم لى آخر، ولعلّ ميخائيل نعيمة قد كان أكثر الجماعة تفصيلا عند التعرّض لها، فخصّص فصلا من كتاب الغربال للخوض في "الزحافات والعلل" [25] فضلا عمّا نجد له من ملاحظات وخواطر مبثوثة في سائر الفصول، وقد توخّى نعيمة عند طرقه هذه القضية منهجا غير غريب عن المنهج الاستدلالي، فانطلق من جملة من الملاحظات استقاها ممّا بدا له أنّه واقع الشعر العربي في تلك الفترة (ونعني خاصة العقد الثاني من القرن العشرين وبداية العقد الثالث منه) وعمل بعد ذلك على تبيّن الأسباب التي آلت بالشعر إلى ذلك "الدرك" في نظره، واجتهد في استخلاص ما رآه نتيجة لتلك الحالة ثم عمل على توجيه الحديث إلى الوجهة التي كان يراها حقيقة بإرجاع الأمور إلى نصابها.

أمّا منطلق نعيمة، فقد انبنى على ملاحظة أرادها أن تكون حقيقة موضوعية لا يختلف بشأنها اثنان، وهي أن الأوزان والقوافي والعروض بوجه عام، قد اكتسبت أهميّة في نظر الناس فاقت ما ينبغي أن يكون لها في الحقيقة، وهذه الأهميّة المصطنعة الزائفة انحرفت بالشعر عن مساره خاصة لدى المتأخرين ولدى معاصريه، حتى صار الناس يعتقدون أن العلم بالعروض وأبوابه هو العلم بالشعر ومقتضياته، وأن "امتلاك ناصية علم العروض" والتمييز "بين صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها" [26] هما السبيل إلى الشعر الحق، غير أن نعيمة يبادر إلى دفع هذا الوهم من أذهان قارئيه مقرّرا في

---

24) وليم كاتسفليس، مقدمة : أوراق الخريف (لندرة حداد)، ص 8.

25) ميخائيل نعيمة، الغربال، ص ص 107 – 125.

26) المصدر نفسه، ص 108.

مرارة مشوبة ببعض السخرية : "إنّنا في جدّنا وراء ناصية العروض قد أفلتت من يدنا ناصية الشعر(...) إننا في جهدنا وراء التمييز بين صحيح أوزان الشعر وفاسدها قد نسينا الفرق بين ما هو شعر وما ليس شعرا" [27] وما من شك في أن التعلق بالنظم وإهمال الشعر يفضيان إلي إيلاء الأوزان (في جانبها الشكلي) وما يتصل بها من ضرورات وجوازات وزحافات وعلل، وغير ذلك، المرتبة الجلي، حتى صار من المسلّم به لدى أتباع هذا النهج أن "المهمّ المهمّ [هو] أن نعرف إذا ما نظمنا بيتا أننا لم نجز لأنفسنا ما لم يجزه الخليل، وأننا لم نهتكك حرمة قاعدة ولم نخلّ بحرف من قاموس، ولم نتجاوز حدّ تقليد شريفا أو طقس مقدس"[28] ولم يكتف نعيمة بهذا الغمز اللطيف في بيان خطل من جعل ديدنه النظم وتقليد السابقين فيه، بل خرج من ذلك إلى تهكم واضح لعلّه لم يكن يروم منه سوى التعريض الصريح بالحدود التي توقف عندها أولئك المقلدون، وقد اتخذ في ذلك أسلوبا ظاهره التعظيم وباطنه غيره إن لم يكن عكسه، فكتب : "ومن حسنات علم العروض يا رفيقي أنه كثير البحور، ولكل بحر من بحوره قوارب يتعذر عليك ركوبه إلاّ بها، ولكلّ من تلك القوارب مقاذيف لا تدار إلا بها، ولكلّ من تلك المقاذيف حلقات وحنيات ومماسك لا يعرفها إلاّ غزير الخبرة وطويل الأناة، لذلك فالملاحة في هذه البحور تقتضي اقتحام الأخطار والمجازفة بالحياة (...) فلنمجّد الملاحين يا أخي – أولئك الذين يحسنون الملاحة في بحور الشعر والذين يرتقون في سلّمه فلا تزل بهم قدم، إذ لا يعجمون معربه ولا يعربون معجمه، لنمجّد العروض وأبناء العروض"[29].

لا يخفى على ذي نظر، ما في كلام نعيمة في هذا الشاهد – وما هو سوى غيض من فيض – من حملة تود أن تكون جارفة حتى تقضي على رؤية أخطأت الشعر فانحرفت إلى النظم ظنا منها أنّه هو الشعر، ولا يخفى – كذلك – ما فيه من طابع سجالي توسل التهكم والسخرية والتعريض، والذم بما يشبه

27) المصدر نفسه، ص 109.

28) المصدر نفسه والصفحة ذاتها.

29) المصدر نفسه، ص.ص. 109 – 110.

المدح، والحق أن حديث نعيمة لم يلتزم دوما هذا الأسلوب إذ كثيرا ما نراه يخرج من التلميح إلى التصريح، كأنه يتأكد به من بلوغ حملته المدى الذي كان يرتئيه لها، كأن يكتب متحدثا عن النتائج المنجرّة عن اعتماد النظم واعتباره - خطأ - من الشعر، أو عن النتائج المتولّدة عن الوهم بأن العلم بالعروض يكفي لإدراك كنه الشعر، وما ترتب عن ذلك كلّه في أذهان الجمهور فراحوا يرفعون مقام كلّ من ألمّ بعلم العروض وقدر على النظم، وما ترتب عن ذلك أيضا من ضرر لحق الشعر والأدب بوجه عام، حتى غدت هذه الظاهرة كالسّوسة تنخر أدبنا : "العروض لم يسئ إلى شعرنا فقط - بل قد أساء إلى أدبنا بنوع عام. فبتقديمه الوزن على الشعر قد جعل الشعر في نظر الجمهور صناعة، إذا أحاط الطالب بكل تفاصيلها أصبح شاعرا. وإذ أنّ للشاعر منذ بدء التاريخ مقاما رفيعا بين قومه أصبح كل طالب شهرة يلجأ إلى العروض كأنّه أقرب الموارد (...). [حتّى] أصبحنا نتراسل نظما، ونتصافح نظما، ونشرب الخمر نظما، ونأكل "الكبة" نظما، ونعمد أولادنا نظما، ونزوجهم نظما، ونستقبل أصدقاءنا نظما، ونودعهم نظما، ونهنئهم بعيد أو بمركز أو بمولود نظما. إلى أن لم يبق في حياتنا ما ليس منظوما سوى عواطفنا وأفكارنا"[30].

ما من شك في أن قارئ حديث نعيمة الذي ذكرنا لن يسعه سوى الإقرار بأننا أصبنا النظم وأخطأنا الشعر، والإقرار أيضا بأن شعرنا - كما قدّمه نعيمة - قد بلغ زمن كتابة فصول "الغربال" - من التردّي درجة يصعب انتشاله منها، ولعلّه لا يسعه إلاّ موافقة الكاتب فيما قال وقد حشد من البراهين والأدلّة والأمثلة ما يحمل القارئ على التسليم بوجهة نظره، وعلى مقاسمته حيرته والبحث معه عن السبيل إلى النهوض بالشعر العربي وإخراجه من مضايق النظم والعروض إلى أوساع الشعر وآفاقه الرحبة، وجعله مستجيبا حقا لحاجات يومنا المختلفة عن حاجات أمسنا، وليست الاستجابة لحاجات يومنا - فيما يرى نعيمة ويقدّر - أن نعوض بعض الأغراض الشعرية بغيرها وأن نواصل "النظم" وذلك بالحديث عن "منجزات" الحضارة الحديثة وصفا وتمجيدا، ذلك أن مثل هذا

30) المصدر نفسه، ص.ص. 118 - 120.

"الشعر". إن صحت تسميته بذلك - لا يختلف في شيء عن "المديح الفارغ والرثاء الشائن والغزل الذي لا غزل فيه" [31]، فإذا ما رأينا بعض شعرآئنا "قد أخذوا يفتشون عن مصادر جديدة يستقون منها الإلهام (...) منها: "الطيارات، الكهربائية، الغازات السامة، التلفون، كرة الرجل أوالفوتبول، الاستقلال، حدائق الحيوانات، الديمقراطية الاشتراكية ال خ... الخ ... [كان] في ذلك شاهد على أنهم سائرون مع العصر لا وراءه، لذاك يدعونهم عصريين (...) [ولكن] ينقصهم أمر واحد، وذاك أن يسيروا ولو بعض الطريق وراء الشعر، فقد ساروا أجيالا وراء الزحافات والعلل" [32].

إن لهذه الملاحظات التي أبداها نعيمة في هذا الشاهد دلالة واضحة على رؤيته للشعر وفهمه معنى المعاصرة ومعنى التجديد في مجال الشعر إذ "ليست "العصرية" في الشعر أن ينظم شعراؤنا في بعض مظاهر حياتنا الحديثة مثل الطيارات والكهرباء والغازات والتلفون الخ ...، وليست في أن يملأ [الشاعر منهم] ديوانه بالصور والرسوم، وإنما "العصرية" أن تستفيق نفوسهم على رعشة الحياة داخلها" [33] وأن يكف شعراؤنا عن البحث عن الشعر في رغوة الحياة وفقاقيعها و"أن تتلقح [نفوسهم] بجرثومة الحياة، فتجد في داخلها عواطف وأفكارا، لا أوزانا وقوافي فقط" [34]، كما أن لها دلالة على رغبته في إعادة الأمور إلى نصابها، ولن يتأتى ذلك -في عرفه- إلاّ بالوقوف على حدّ الشعر وبإدراك وظيفته وبتحديد الدور الذي تضطلع به مكوّناته، ولما كانت نيّتنا - مقامنا هذا- أن نتبيّن منزلة "الوزن" من الشعر، والدور المنوط به في الخطاب الشعري، سعينا إلى تتبع ما كان نعيمة يراه له من الوظيفة وما يعتبر له من المنزلة، فوصل بنا النظر إلى استخلاص مستويين في حديثه عنه، أحدهما يمكن حمله على أنّه ذو منزع تاريخي وثانيهما ذو منزع نظري فكري.

---

31) المصدر نفسه، ص. 123.

32) المصدر نفسه، ص.ص. 122 - 123.

33) عبد الكريم الأشتر، النثر المهجري، كتاب الرابطة القليمة، ج 2، ص 204.

34) ميخائيل نعيمة، الغربال، ص ص 124 - 125.

فأمّا المستوى الأوّل، فقد انطلق نعيمة عند تناوله من مسلّمة هي كالمصادرة إذ أن الأساس الذي ترتكز عليه أساس قدّمه على أنه حقيقة لا مراء فيها ولا اختلاف بين الناس في تقديرها، رغم أنها ترجع في بعدها الفكري وفي خلفيتها النظرية إلى الرؤية الرومنطيقية، ثم بنى بقية حديثه على تلك المسلّمة متحدثا عن نشأة الأوزان وبقائها -أوّل أمرها- في الحدود المرسومة لها إلى أن انحرف بعض الناس بالشعر فجعلوا للوزن من القيمة ما ليس له : "إن القصد الأساسي من الوزن هو التناسق والتوازن في التعبير عن العواطف والأفكار ولا شك أن الأوزان نشأت نشوءا طبيعيا. وكان سبب ظهورها ميل الشاعر إلى تلحين عواطفه وأفكاره. والكلام المتوازن المقاطع أسهل للتلحين من الكلام الذي لا توازن بين مقاطعه من حيث الطول والقصر. لذاك لحق الوزن بالشعر ونما معه نموّا طبيعيا، فكان يتكيّف بالشعر ولا يتكيف الشعر به. هكذا نما الشعر العربي ونمت أوزانه. وما زال الوزن لاحقا والشعر سابقا إلى أن قيّض الله لأبي عبد الرحمن أن جمع كل ما توصل إليه من الأوزان فبوّبها وحدّدها وجعل لكل منها قواعد ولكلّ قاعدة جوازات وللجوازات جوازت الخ.

منذ ذلك الحين يا أخي أخذ الوزن يتغلب رويدا رويدا على الشعر إلى أن أصبح الشعر لاحقا والوزن سابقا وأصبح كلّ من قدر أن يتغلب على عروض الخليل بأوزانها وزحافاتها وعللها أهلا لأن يدعى شاعرا"[35].

وأمّا المستوى الثاني الذي توخّاه نعيمة في النظر إلى هذه القضية فيعود إلى الرؤية التي بنى عليها كثيرا من نثره وبنى عليها شعره، وهي الرؤية التي كان له دور في إشاعتها بين صحبه من الرابطة القلمية ونعني الرؤية الرومنطيقية، خاصة فيما توليه للنفس من المنزلة وفيما تراه لها من مرتبة متميّزة تدعو إلى العمل على إدراك حقيقتها واستكناه جوهرها لما ينطوي عليه من حقائق شاملة ثابتة، كما تدعو إلى الإنصات إلى خلجاتها وأصواتها الخفية الهادية إلى وحدة الكون ووحدة حقيقته، وما الشعر عند نعيمة سوى ترجمة لتلك الأصوات الخفية وتعبير عن تلك الخلجات، ولما كان للنفس من المنزلة – لدى

35) المصدر نفسه، ص.ص. 117 – 118.

نعيمة ولدى الرومنطيقيين بوجه عام – ما ذكرنا، لم يكن غريبا أن نرى نعيمة يجعل حديثها مماثلا –عند النظر والتقدير– للصلاة، وأن يجعله في مرتبة المقدّس : "لقد وضع الناس للشعر أوزانا مثلما وضعوا طقوسا للصلاة والعبادة. فكما أنهم يتأنقون في زخرفة معابدهم لتأتي "لائقة" بجبروت معبودهم، هكذا يتأنقون في تركيب لغة النفس لتأتي "لائقة" بالنفس. وكما أنّ الله لا يحفل بالمعابد وزخرفتها بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب، هكذا النفس لا تحفل بالأوزان والقوافي بل بدقّة ترجمة عواطفها وأفكارها (...) فقد رأى الأقدمون أن الشعر، وهو لغة النفس، لا يليق بها ما لم يكن مقيدا بأوزان. إذ وجدوا أن الأوزان تساعد على تنسيق الجمل وتوازنها، وفي التوازن سرّ من أسرار الجمال"[36].

ولم يتردد نعيمة –كما لم يتردد جبران أيضا– [37] في هذا السياق السجالي، في دفع الحديث إلى حدود لا تخلو من مبالغة، كأن يكتب قائلا : "فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة. فرب عبارة منثورة، جميلة التنسيق، موسيقية الرنّة كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية"[38].

غير أن كلام نعيمة الوارد في هذا الشاهد لا بدّ أن يؤخذ بكثير من الاحتراز والتحفظ إن لم نقل بالحذر أيضا، ذلك أن موقف شعراء الرابطة من الأوزان وموسيقى الشعر بوجه عام لم يكن قط موقف رفض كلّي وعزوف كامل، ولا يمكن أن يكون كذلك إذا ما وضعنا أنفسنا في سياق رؤيتهم الكون والأسس التي ينبني عليها من جهة، وفي سياق تصوّرهم ماهية الشاعر

---

36) المصدر نفسه، ص.ص. 115 – 117.

37) انظر خاصّة فصل : المخدرات والمباضع من كتاب "العواصف"، وفيه يقول : "ويطلب الشرقيون من الشاعر أن يحرق نفسه بخورا أمام سلاطينهم وحكامهم وبطاركتهم، وقد تلبّد فضاء الشرق بغيوم البخور المتصاعدة من جوانب العروش والمذابح والمقابر ولكنهم لا يكتفون، ففي أيامنا هذه مداحون يضارعون المتنبي وراثون يضاهون الخنساء ومهنئون أكثر طلاوة من صفي الدين الحليّ (...) وبالاختصار، فالشرقيون يعيشون في مسارح الماضي الغابر ويميلون إلى الأمور السلبية المسلية المفكهة ويكرهون المبادئ والتعاليم الإيجابية التي تلسعهم وتنهيهم من رقادهم العميق المغمور بالأحلام الهادئة"، ص ص 405 – 406 من المجموعة الكاملة.

38) ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 116.

ووظيفته من جهة ثانية : أما الجانب الأول، أي رؤيتهم الكون، ففيه ما يجعلنا نقرّ إقرارا بأن جبران وأصحابه كانوا لا يرون عن الأوزان محيدا، لأن الأوزان تجسيد للموسيق، والموسيقى انعكاس لما في الكون من تناغم وانسجام، وقد بيّنا من قبل أهميّة الموسيقى في المنظومة الفكرية الرومنطيقية بيانا يجعل التنكر للأوزان وما تصدر عنه من موسيقى وإيقاع إخلالا بأساس مهم من أسس الرؤية الرومنطيقية للكون وائتلاف عناصره وانسجام كائناته ائتلافا وانسجاما يحسّ بهما الرومنطيقي ويبلغان كيانه في شكل أنغام خفية يدركها بأذنه الروحية أو بأذن أذنه كما قال جبران[39]، وأما الجانب الثاني، فهو على صلة وثيقة بتصوّرهم الشاعر ووظيفته، فإذا ما كان ذا قدرة تفوق قدرة البشر العاديين، وكان متفرّدا فذا، كان حقيقا بأن يسمع "رنّة الأفلاك" وبأن يقف على ما في الكون من تناغم وبأن يدرك ما فيه من انسجام، ثم بأن يعبّر عن ذلك كله تعبيرا غير عادي، تكون الموسيقى سنده في ذلك، إذ أنه ذو نفس مستيقظة تلد عواطف جميلة "كما أنّه ذو نفس شاعرة، وما تلده مثل هذه النفس هو الفن، والفن إذا اتخذ الكلام ثوبا كان شعرا" [40] غير أن هذا الشعر لا بدّ أن يكون – في نظر نعيمة وأصحابه – انعكاسا للموسيقى الكونية وانسجامها وتناغمها، وانعكاسا كذلك لما تدركه نفسه من أسرار ونواميس وترانيم وتناسب بين عناصر الطبيعة، ولعلّ في هذا كلّه تفسيرا لما ألحّ عليه مؤلف الغربال – حينما عرّف الشاعر بأنه نبيّ وفيلسوف ومصوّر وموسيقى وكاهن، فخصّص لتعريفه نبيّا جملة واحدة وأهمل تعريفه فيلسوفا وعرّفه مصوّرا في جملة واحدة أيضا، وأطال في تعريفه موسيقيا فقال : " [الشاعر] موسيقي – لأنّه يسمع أصواتا متوازية حيث لا نسمع نحن سوى هدير وجعجعة. العالم كلّه عنده ليس سوى

---

39) نشير إلى قول جبران [مجزوء الرمل]

إن فـــي صـــوتك صـــوتا نافخـــا فـــي أذن أذنـــي

انظر البدائع والطرائف، قصيدة : الشحرور، ص 607 من المجموعة الكاملة.

ونجد لدى نعيمة جملا عديدة في مثل هذا المعنى، منها قوله : "إن روح الشاعر تسمّع دقات انباض الحياة وقلبه يردد صداها ولسانه يتكلم بفضلة قلبه"، انظر الغربال، ص 86.

40) المصدر السابق، ص 124.

آلة موسيقية عظيمة [41] تنقر على أوتارها أصابع الجمال وتنقل ألحانها نسمات الحكمة الأبدية. هو يسمع موسيقى في ترنيمة العصفور وولولة العاصفة، وزئير اللجّة وخرير الساقية، ولثغ الطفل وهذيان الشيخ. فالحياة كلّها عنده ليست سوى ترنيمة – محزنة أو مطربة – يسمعها كيفما انقلب. لذاك يعبّر عنها بعبارات موزونة رنّانة. الوزن والتناسب في الطبيعة أخوان لا ينفصلان وبغيرهما "لم يكن شيء ممّا كوّن". والشاعر الذي تعانق روحه روح الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواه. لذاك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم الوزن ضروري أما القافية فليست من ضروريات الشعر لا سيما إذا كانت كالقافية العربية برويّ واحد يلزمها في كلّ القصيدة".

وليس توسّع نعيمة في تعريف الشاعر موسيقيا إلا دليلا على ما كان يوليه هو وصحبه من الأهميّة للإيقاع في الشعر، وهي أهميّة نقدّر أنها تعود على الخصوص إلى مقتضيات منظومتهم الفكرية على ما بيّنا من منزلة الإيقاع من الشعر ومماثلة ذلك الإيقاع لإيقاع الكون وتناغمه وانسجامه. ولما كان من أسس تلك الرؤية أيضا الاعتراض على السائد ونبذ المستتب، كان من الطبيعي أن يعترضوا على تلك القيود وخاصة منها قيد القافية، وقد حمل عليها نعيمة في مواضع شتى من فصول كتاب الغربال، وألحّ في أكثر من مناسبة على أنّه "لا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد نربط به قرائح شعرائنا – وقد حان تحطيمه من زمان"[42].

وما هذه الدعوة – في تقديرنا– إلاّ صدى لما كان نعيمة وأصحابه، في سيرهم على نهج الرومطيقيين، يرون من وجوب أن يتحرّر الشاعر من تلك القيود، إذ الحرية والانطلاق من قيود تبدو ذات صلة بالمواضعات والأعراف والتقاليد (وما ترتكز عليه من نظر عقلي) من الأمور التي دأب الرومنطيقيون على المناداة بها والدعوة إليها، وقد تجلّى ذلك في رؤيتهم الكون والدعوة إلى الوقوف على وحدته وثبات حقيقته وشمولها كما سلف أن بسطنا القول، كما

---

41) الغربال، ص 84.

42) المصدر السابق، ص 85.

تجلّى ذلك في رغبتهم ربط "الأدب بالحياة" وجعلهما توأمين، وربطه بالعمل على الكشف عمّا في النفس الإنسانية من خفايا، لأن ما يختلج في تلك النفس واحد [43] (وهذا معنى وحدة الحقيقة وشمولها في نظرهم) وإن اختلفت الظروف في الزمان والمكان، فإذا بالأدب (والشعر طبعا) يترجم عن الحياة في اتساعها وعمقها، وإذا بالأديب يغدو متحرّرا من ملابسات عصره ومقتضيات الجماعة التي ينتمي إليها (إذ أن ذلك عرض زائل) ويغدو متحرّرا من أشكال يرى أنها كانت سببا جوهريا من أسباب الجمود الذي أصاب الأدب العربي، ويغدو متحرّرا من سلطان التقليد. وفي هذا بعض التفسير - أو التبرير- لما قاله نعيمة حينما كتب : "أتيت لأنفث في حياتكم مكروبا جديدا يحوّلها إلى حرب أبدية وجهاد مستمر، أتيتكم كشيطان حواء لأبيّن لكم (...) [أن] الحياة في اكتشاف الجديد واختبار ما لا يزال مجهولا والأقدام على كل ما تشتمّ من ورائه رائحة الحقيقة [وأن] الحياة في الانتقاد والتجدّد [وأن] الحياة في شجرة معرفة الخير والشرّ" [44].

إننا إذا ما تجاوزنا ما في هذا الشاهد من منزع إلى النبوّة والاضطلاع برسالة مقدسة وهو منزع غير غريب عن الرومنطيقيين، استوقفنا ما يكمن وراءه من تصوّر للشعر (والأدب) يقوم على مبدأ أساسي وهو اعتبار وظيفته وظيفة كشف لا وظيفة وصف وقد ألحّ في هذا السياق على أنّ "الشعر ميل جارف وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها، هو انجذاب أبديّ لمعانقة

---

43) انظر قول نعيمة، في الغربال، ص 115 : "إن عواطفنا وأفكارنا مشتركة لأن مصدرها واحد وهو النفس.

وإن في الواحد منّا ما في الآخر من العواطف والأفكار لكنها قد تكون مستيقظة في بعضنا، غافلة في الآخر. وإن هذه العواطف والأفكار، وإن استيقظت في بعضنا، فقد تكون خرساء. وإنها في بعضنا مستيقظة وناطقة. وإن العواطف والأفكار إذا ما استيقظت ونطقت بنفسها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنّة كان ما تنطق به شعرا وإن من استيقظت عواطفه وأفكاره وتمكن من أن يلفظها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة كان شاعرا. وإذ أن العواطف والأفكار هي كل ما نعرفه من مظاهر النفس فالشعر إذن هو لغة النفس. والشاعر هو ترجمان النفس.

هذا ما أعرفه يا أخي عن الشعر والشاعر".

44) المصدر السابق، ص 42.

الكون بأسره والاتحاد مع كل ما في الكون (...) هو الذات الروحية تتمدّد حتى تلامس أطرافها الذات العالمية"[45]. ويعني هذا أن الشعر لا بدّ أن يتخلّى عن مسايرة ما درج عليه الناس في مختلف مستوياته، وأن يتجه إلى مساعدة الإنسان على فهم حقيقة الكون الشاملة وعلى تبيّن منزلته من الكون إلى جانب ما ينبغي له أن يضطلع به من مهمّة في إرشاده إلى تناغم الكون وانسجامه من خلال ما يختاره له من الإيقاع، هو إيقاع لا يمكن أن يكون إيقاعا واحدا ثابتا إذ أن الحياة ليست ذات وجه واحد وإن كانت حقيقتها واحدة، فإذا ما رأينا نعيمة يلحّ على أن تكون مقاييس الأدب الثابتة متصلة بالاستجابة لما في نفوسنا من حاجات لا تتبدّل برغم الظروف، ورأيناه يدرج ضمن تلك الحاجات الحاجة إلى الموسيقى، إذ "في الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه"[46]، زاد يقيننا بأن موقف نعيمة من الأوزان والإيقاع في الشعر موقف لا يمكن أن نفصله عن الأسس التي قامت عليها رؤيته ورؤية أصحابه من أعضاء الرابطة القلمية وهي رؤية تجعل لتناغم الكون وانسجام توقيعه مرتبة رفيعة، على أن الانسجام والتناغم لا يعني الرتابة، وفي هذا بعض التفسير لاستحسان نعيمة شعر نسيب عريضة، وخاصة منه ما قام على تنوّع القافية (أي ما قام على نفي الرتابة)، وقد ذكر ذلك بقوله : "ولعلّ أوفر منظوماته، سلاسة ونعومة هي التي نزع فيها عن القافية الواحدة إلى القافية المتنوّعة"[47]، وإذا ما سعينا إلى تفسير استحسان نعيمة تنوّع القوافي، أمكننا أن نردّ ذلك إلى التوازي الذي يقيمه مؤلف "الغربال" بين الشعر والعاطفة المترجرجة المرتعشة التي لا يدرك كنهها إلاّ الشاعر الحق الذي يعكف على النظر في نفسه والغوص في خباياها وزواياها، "حتى إذا ما عثر (...) هناك على عاطفة تعترض وفكر يتململ صاغ (...) لتلك العاطفة ولذلك الفكر لباسا من الكلام يليق بهما، وليس من الكلام ما يليق لباسا للعاطفة الحية والفكر المستيقظ إلاّ ما جمع منه بين آئتلاف

---

45) المصدر السابق، ص ص 76 – 77.

46) المصدر السابق، ص 71.

47) المصدر السابق، ص 142.

ألوان الرسام وتناسق أشكال النحات وتوازن خطوط البناء وترابط ألحان الموسيقى" [48].

وقد يبدو من المبالغة والتمحّل أن نرجع جميع ما قاله نعيمة في فصول كتاب "الغربال" إلى قضية الإيقاع وما في سياقها من أوزان وقواف وغير ذلك، غير أن النظر في تلك الفصول وتتبع ما قاله في هذا الباب يحملان القارئ على الاعتقاد بأن قضية الإيقاع والأوزان كانت من أمهات القضايا التي خاض فيها ناقد الرابطة ومستشارها، إذ أنها تمثل جانبا من جوانب رؤيته الكون، فإذا ما كان "العالم كله عنده ليس سوى آلة موسيقية عظيمة تنقر على أوتارها أصابع الجمال وتنقل ألحانها نسمات الحكمة الأبدية"، وكانت "الحياة كلها عنده ليست سوى ترنيمة – محزنة أو مطربة– يسمعها كيفما انقلب" [49] كان من الطبيعي، في سياق هذا المنطلق أن يتخذ التعبير عن ذلك كله منحى الوزن والإيقاع، وكيف لا يكون ذلك كذلك، و"الوزن والتناسب في الطبيعة أخوان لا ينفصلان (...) والشاعر الذي تعانق روحه روح الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواء، لذاك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم" [50].

لهذا الشاهد – في تقديرنا– أهميّة لا تخفى ودلالة عميقة، ذلك أنّه يزيدنا تأكدا مما ذهبنا إليه من ارتباط الحديث عن الوزن بالرؤية الرومنطيقية القائمة على إبراز ما في الكون من اتساق وانسجام وتناغم وانتظام، وهي أمور من جوهر روحه يقف عليها الشاعر بما وهب من مقدرة فذة على الإنصات إلى ترانيم يستعصي إدراكها على سائر البشر وهي ملكة تمكنه من أن "يسمع أصواتا متوازية حيث لا نسمع نحن سوى هدير وجعجعة"[51]، ثم إن حديث نعيمة عن "الكلام الموزون المنتظم" في الشاهد الذي ذكرنا يلفت نظر الباحث بما أدخله عليه من تحوير طفيف في الظاهر خطير في حقيقته، فقد أبدل ما

---

48) المصدر السابق، ص 125.
49) المصدر نفسه، ص.ص. 84 – 85.
50) المصدر السابق، ص 85.
51) المصدر السابق، ص 84.

شاع على ألسنة الناس من جملة متواترة معروفة في حدّ الشعر بأنّه الكلام الموزون المقفّى، بقوله المنتظم، وهو إبدال يخفي موقفا من القافية الموحّدة، كنّا أشرنا إليه، وهو لا شك موقف يبرز أهميّة الوزن والإيقاع في الشعر، حتى نستطيع أن نرى في الشعر وإيقاعه إيقاع الكون ونلمس في ألحانه نسمات الحكمة الأبدية، بيد أنّه موقف نجد فيه أيضا سكوتا عن القافية و"تغافلا" عن ذكرها، وقد عوّضها بالانتظام، ومردّه إلى الإيقاع والوزن.

ولا نرى من المجازفة إن ذهبنا إلى أن أساس النظر في هذه القضية لا يخرج عن أساس النظر في سائر القضايا التي عرضنا لها من قبل، وهو أساس لعلّ من أهمّ مكوّناته السعي إلى الوقوف على وحدة الكون وشمول حقيقته وثباته، وهو أمر يقتضي العمل على إلغاء المتناقضات والثنائيات الضديّة من مختلف مظاهر حياة الإنسان، وإزالتها من مختلف عناصر الكون، والعمل على بيان وحدتها الجوهرية، وسيرها على نسق مؤتلف وجريانها إلى غاية واحدة (كما بيّنا ذلك في ثنايا بحثنا)، وما من شك في أنّه يمكننا أن نسحب تلك الرغبة على مجال الشعر، وهو واحد من مجالات الحياة، ووجه من وجوه الفن المعبّر عن حالاتها المتباينة، وما من شك أيضا في أنّه يمكننا أن نفهم موقف شعراء الرابطة من الشعر على ضوء تلك الرغبة، خاصة أنّهم قد قرنوا الشعر بالحياة في حديثهم عنه، واعتبروه – مثلها– مصهرا تذوب فيه المظاهر التي تبدو متناقضة والظواهر التي تلوح متباينة، ولكنها تعود إلى جوهر واحد فرد قد لا يقف بعض الناس على تلك الخصيصة فيه فينطلقون في تغليب بعض الظواهر على بعض، واعتبار بعضها ذي أولوية على بعض، فتنبعث – نتيجة ذلك– ثنائية ضديّة مثل تلك التي أقامها بعض الناس بين الحقيقة والخيال[52] أو بين

---

52) كتب ميخائيل نعيمة في بعض فصول الغربال، نصّا بديعا طرق فيه هذه القضية، قضية الحقيقة والخيال، وتطرق من خلاله إلى قضية ثانية لا تقلّ أهميّة عنها، وهي قضية المحاكاة في الفنّ والإبتداع فيه، ولما لم يكن المجال مجال تحليل هذا النصّ وبيان خلفياته الفكرية وغاياته فإننا نكتفي بإيراد بعض المقتطفات منه :

"تسألوني – هل الشعر خيال فقط وتصوير ما ليس كائنا كأنّه كائن؟

وأنا أسألكم بدوري – ما هو الفرق بين الحقيقة والخيال، وهل من حدّ فاصل بينهما؟، ثم يذكر مثالا يبيّن من خلاله استحالة تصوير الحقيقة تصويرا قائما على المحاكاة التامّة، ويتوسّع.../...

الشكل والمضمون وتقديم الشكل – في الشعر– على المضمون، حتى غدونا في عصر متميز –في نظر نعيمة– بكثرة النظامين وقلّة الشعراء، أي في عصر برزت فيه الثنائيّة الضديّة بروزا طمست به الحقيقة الكليّة الواحدة واندثر الشعر الحق، فكانت الرغبة –لدى نعيمة وأصحابه – في إرجاع الأمور إلى نصابها أي في استعادة توازن مفقود في الشعر ولم يكن ذلك – في تقديرنا – سوى وجه من وجوه الموقف الرومنطيقي وجانب من جوانب الرؤية التي كانت تحركهم للاعتراض على السائد ونبذ المستتب كما كانت تدفعهم إلى نشدان الحريّة ومعانقة المطلق، وقد استعرنا لذلك كلّه لفظتي الهدم والبناء، ونحن على علم بما للفظة البناء من طابع "رسالي" لم يكن خافيا على جبران ولا على نعيمة ولا على أصحابهما، ويكفي أن نذكر –في هذا السياق– فصل جبران : "العهد الجديد" [53]، وهو فصل تنبأ فيه جبران بما سيكون عليه أبناء الغد، بناة الفكرة الجديدة، وقد ختمه بقوله : "أمّا أبناء الغد فهم الذين نادتهم الحياة فاتبعوها بأقدام ثابتة ورؤوس مرفوعة، هم فجر عهد جديد، فلا الدخان يحجب أنوارهم (...) ولا نتن المستنقعات يتغلّب على طيبهم، هم طائفة قليلة العدد بين طوائف كثر عددها، ولكن في الغصن المزهر ما ليس في غابة يابسة (...) هم فئة مجهولة لكنهم يعرفون بعضهم بعضا، ومثل قمم عالية يرى واحدهم الآخر ويسمع نداءه ويناجيه (...) هم النواة التي طرحها الله في حقلة ما، فشقت قشرتها بعزم لبابها، وتمايلت نصبة غضة أمام وجه الشمس، وسوف تنمو شجرة عظمى تمتدّ عروقها إلى قلب الأرض وتتصاعد فروعها إلى أعماق القضاء".

في ذلك ليستنتج بعد ذلك أن دور الشاعر ليس في التصوير الفوتوغرافي، إذ أنّ روحه التي تعشق الجميل وتنفر من القبيح قد وضعت هذه الصفات في نسبة جديدة غير التي نراها سائدة في حياتنا اليومية. وتغيير النسبة هو اختلاق الشاعر الذي ندعوه "خيالا". لكن خيال الشاعر حقيقة. والشاعر الذي يستحق أن يدعى شاعرا لا يكتب ولا يصف إلاّ ما تراه عينه الروحية ويختمر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة في حياته ولو كانت عينه المادية أحيانا قاصرة عن رؤيته"، انظر، مزيدا للتفصيل، الغربال، فصل "الشعر والشاعر"، وخاصة منه ص ص 80 – 83.

53) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، ص ص 566 – 569، والشاهد الموالي من الصفحة الأخيرة من الفصل.

ولئن اصطبغ كلام جبران، وهو وأصحابه في خضمّ المعركة، بتلك اللهجة التي لا تخلو من اندفاع ولا تخلو من ثقة في حتميّة انتصار قوى الغد - رغم قلّة العدد - على قوى الأمس، فإن ميخائيل نعيمة عاد بالتعليق على الظروف التي مرّت بها خصومة الرابطيين مع من كانوا يخالفونهم الرأي، وكانت عودته إليها بعد ما يربو عن الثلاثة عقود، فكانت لهجته على بعض الهدوء وإن لم يكن محتوى حديثه مختلفا - في جوهره - عن محتوى حديث جبران، فذكر تلك الظروف بقوله : "وكيفما كان الأمر فالحركة الجديدة قد انطلقت في طريقها. وكان لانطلاقها مثل قوّة انطلاق القذيفة من المدفع (...) [فكانت] أصداؤها تعود إلينا من سان باولو، ومن بوينس إيرس، ومن بيروت، ودمشق، والقاهرة، وبغداد، وحتى من المغرب والجزيرة العربية. ومن حسن حظها أنّ تلك الأصداء لم تكن جميعها تقديرا وإعجابا وتصفيقا. بل كانت هنالك أصوات تزأر عليها، وتحاول تحطيمها. فتارة تتهمها بالركاكة، وطورا بالاستهتار والتجنّي على قواعد اللغة، وبحور الشعر، والمقدّسات الموروثة عن الأسلاف. فلو أنّ الحركة الجديدة في بدء نشأتها لم تقابل إلاّ بالتقدير والتكبير لكان من الممكن أن تتقاعس أو تتراخى. ولكن ما لاقته من مقاومة من قبل المتزمّتين والمتعنّتين والمتحجّرين زاد في حماستها واندفاعها (...) ثم إنّ تلك المقاومة كان لها بعض الفضل في تكتّل القائمين بالحركة الأدبيّة في نيويورك، وفي إذكاء شعورهم بأنّهم يحملون رسالة جديدة إلى العالم العربي"[54].

وما الرسالة التي يتحدث عنها نعيمة في هذا الشاهد سوى بعض ما جاء في دستور الرابطة القلمية، وهو دستور حرّره هو نفسه سنة 1920، وألحّ فيه - هو وأصحابه- على وجوب "الخروج بآدابنا من دور الجمود والتقليد إلى دور الابتكار في جميل الأساليب والمعاني"[55]، فكان ذلك الدستور إعلانا عن مقاييس أدبية جديدة "لم تعد مجرّد صيحات تطلق في مقالات متفرّقة كما كان يفعل جبران ونعيمة من قبل" بل غدت مقاييس نظرية في حاجة إلى توضيح

54) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص.ص. 149 - 150.

55) ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، ص. 171.

وتفصيل، كما هي في حاجة "إلى نتاج يحققها ويطبّقها (...) ولا يمكن أن يتم انتصار هذه المقاييس انتصارا سريعا حاسما إلاّ بمثل هذا الدعم التطبيقي"[56].

فإذا ما رأينا نعيمة أو جبران يذهبان بعيدا ويندفعان في نقد المعترضين على الرابطة القلمية المنكرين عليها ما دعت إليه وسعت إلى إنجازه، فما ذاك منهما سوى حرص على ألاّ تنتكس حركتهم وما ذاك سوى تعبير عن رغبتهما -ورغبة سائر أعضاء الرابطة أيضا- في أن تشعّ الجذوة التي استيقظت في ضمائرهم وأن يعمّ نورها أرحب الآفاق، حتى يعود للشعر ألقه، ويستردّ مكانته في التعبير عن خلجات النفس وأطوارها، في أطوار حياتها بين سائر الكائنات، ويتجاوز الوضع الذي آل إليه بتغليب النظم ومقتضياته الشكلية الخارجية على الشعر الحق وروحه المتوهّجة.

فكيف سعى شعراء الرابطة القلمية إلى ردّ الاعتبار للشعر بردّ الاعتبار للأوزان "التي نظم [الخليل] عقودها وأحكم أوصالها [حتى لا تكون] مقياسا لفضلات القرائح وخيوطا تعلق عليها أصداف الأفكار"؟ [57].

56) عبد الكريم، الأشتر، النثر المهجري، ج 2 ص 170.

57) جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة فصل : شعراء المهجر، ص. 286 من المجموعة الكاملة.

الفصل الثّاني

الشعر المقطعي وتنوّع القوافي

لعلّه من العسير أن نجزم في أمر الأسباب التي دفعت جماعة الرابطة القلمية إلى اختيار نسق من الشعر لم يكن رائجا في السّنة الشعرية إلى عصرهم. ولئن أرجع صمويل موريه ذلك إلى تأثرهم بالترجمة العربية التي تولاّها البروتستانتيون للكتاب المقدس وتأثرهم بالتراتيل الدينية والترانيم الكنسيّة التي شاعت في سوريا ولبنان في النصف الثاني من القرن التاسع، عشر، وألحّ على ذلك في مواضع شتى من دراسته عن الشعر العربي الحديث[58]، فإننا نرى في ذلك التأثر واحدا من العوامل التي أثرت فيهم فأثمرت لديهم ميلا إلى تكييف اللغة في اتجاه تبسيطها حتى تكون ملائمة لما كانوا يدعون إليه وينشدونه من جعل الشعر (والأدب بوجه عام) تعبيرا عن النفس وحالاتها وحاجاتها، كما قد يكون ذلك التأثر واحدا من العوامل المساعدة على استنباطهم أشكالا إيقاعيّة مختلفة وأنظمة تقفوية متنوّعة، غير أن قصر ميلهم إلى ذلك النهج في الإيقاع الشعري على تأثرهم بالكتاب المقدّس (في ترجمته العربية) أو على الأغاني الشعبية والتراتيل الدينية، أمر لعلّه لا يفسّر ذلك تفسيرا كاملا إن لم نضعه في سياق رؤيتهم الفكرية وفي إطار نظرتهم الرومنطيقية وفي إطار ما طرأ على تلك الفترة في البلاد العربية عموما، وفي الشام بوجه خاصّ من عوامل ثقافية فكرية زعزعت قيما كانت مستقرّة، وشككت في حقائق كانت مستتبة وبدّلت مراجع التقدير والنظر تبديلا، وتحوّلت بالمثل الأعلى المرغوب في الاقتداء به تحوّلا عميقا، ذلك أنّه يصعب علينا تصوّر أن يكونوا وحدهم واقعين تحت تأثير ما ذكره موريه دون غيرهم من معاصريهم ممّن كانوا يؤمّون مدارس الإرساليات في تلك الفترة، وان تبدو نتائج ذلك التأثير لديهم دون سواهم من أبناء جيلهم.

---

58) انظر : S. MOREH, Modern Arabic Poetry, op. cit, pp. 85, 86, 91, 103, 104 et 105.

ومهما يكن من أمر تفسير الأسباب الكامنة وراء ميل جبران وأصحابه إلى إنجاز نمط من الشعر بدا لعدد غير قليل من معاصريهم خروجا عن السنة الشعرية، فإن الناظر في شعر جماعة الرابطة القلمية لا يسعه إلاّ أن يقرّ بانبنائه - في مستوى الأوزان والموسيقى والإيقاع بوجه عام - على جملة من الخصائص المتردّدة في ذلك الشعر تردّدا يلفت النظر ويحمل الباحث على تتبعها ودراستها والوقوف على مدى تواترها والسعي إلى تفسيرها وتبريرها بالنظر إلى مواقف أولئك الشعراء من الإنسان والكون وبالنظر إلى ما عسى أن يكون من صلة بين أسس النظر وطرائق التعبير، أو ما عسى أن يربط بين حملتهم -التي توقفنا عند بعض مظاهرها - على موضوعات الشعر وأوزانه وقوافيه كما استقرّت في السّنة الشعرية، وما دعوا إليه من موضوعات جديدة سعوا إلى أن يصبّوها في قوالب إيقاعية لم تكن لها المنزلة العليا في تلك السنة الشعرية إلى عصرهم.

والحق أنّ المنجز الشعري الذي خلّفه شعراء الرابطة القلمية يبدو أرحب مجالا وأكثر تنوّعا مما شاع في نصوصهم النقدية والنظرية أو في بياناتهم الشعرية، من دعوة إلى تنويع القافية أو عدم التزامها، والحفاظ على الوزن، ذلك أنّ استعراض مختلف المجموعات الشعرية يفضي إلى ملاحظة قيام أغلب شعر جبران وأصحابه على المقاطع، وهي مقاطع كثيرا ما لم يلتزم فيها الشاعر قافية واحدة، كما يفضي إلى ملاحظة خروجهم عن النسق الشعري التقليدي من خلال المزج بين البحور في أحيان غير قليلة، ومن خلال اعتماد الشعراء على المجزوء من البحور والمشطور بل والمنهوك أحيانا، اعتمادا يتجاوز ما درج عليه الشعراء في التراث الشعري، ثم إنّ قراءة شعر جماعة الرابطة القلمية تبعث على التوقف عند بعض الظواهر التي نعتقد أنها مما أشاعه أولئك الشعراء وسنّوا به نهجا جديدا في الشعر سيكون له أثر بعيد في الشعر العربي من بعدهم، ومن تلك الظواهر ظاهرة التدوير وظاهرة التضمين وظاهرة إدارة المطوّلات الشعرية على نسق غير معهود في الشعر العربي في الجانب الإيقاعي بوجه خاصّ، على ما سنتبيّن (إلى جانب خروجها في المضامين عمّا شاع في المطوّلات الشعرية في التراث العربي)، إلى غير ذلك من الظواهر

الحقيقة بالتوقف عندها وفحص خصائصها والعمل على تبيّن مرتكزاتها والنظر في أبعادها وفي ما عسى أن تكون ساعدت على فتحه من آفاق تتصل بهذه الجوانب، للشعر العربي في الفترات اللاحقة.

أمّا ظاهرة الشعر المقطعي، فهي فاشية في شعر جماعة الرابطة القلمية على ما سنبيّنه فيما يأتي من بحثنا، غير أنّه من المبالغة - بل من الخطأ - أن نذهب إلى أنّ جبران وأصحابه هم الذين ابتدعوا هذا النهج في صياغة الشعر، ويكفي النظر في الفصل الذي عقده صمويل موريه لتتبّع نشأة هذه الظاهرة منذ القرن السابع عشر للميلاد وتطوّرها وانتشارها في الشام[59]، للتأكد من أنه ظاهرة قد تزامنت مع سعي المسيحيين إلى نظم الترانيم الدينية والأناشيد الكنسية نظما لا يخلو من "التحرّر" من السنة الشعرية القائمة في الأغلب على وحدة القافية ووحدة البحر، وقد شهد نشاط المسيحيين حماسا ودفعا في القرن التاسع عشر مع تزايد نشاط الإساليات الدينية وتنافسها على استقطاب أوفر عدد من الأتباع وخاصة من بين المتعلّمين من الناشئة، وكان من نتيجة ذلك النشاط ظهور عدد من "كتب الترانيم" باللغة العربية، نظمت - في الأغلب - على شكل مقاطع متنوّعة القوافي، وقد لاحظ موريه بعد استعراض عدد منها أن "أشهر كتب الترانيم الروحية هو "مجموع التراتيل الروحية" الذي نشر لأوّل مرّة سنة 1863 بعنوان : "نبذة من التراتيل المنظومة من الشعراء المسيحيين المغتربين"، ثمّ أعيد نشره مرّات. وصدرت آخر طبعة له في بيروت سنة 1953، مرفوقة بعدد من التعليقات والحواشي مع تصويبات نحوية وعروضية، والشكل الأكثر شيوعا في هذا الكتاب هو الزجل الجاري في تقفيته على نظام (أ أ أ ب) وعلى نظام (أب أب) إلى جانب المخمّس والمسدّس"[60].

---

59) المرجع السابق، انظر، خاصة ص ص 11-53، وهي صفحات الفصل الأول وعنوانه : "أحياء الشعر المقطعي وتطوّره في الأدب العربي في القرن التاسع عشر. (The Revival and Development of Strophic Verse in Modern ARABIC Literature of the Nineteenth Century).

60) المرجع السابق، ص 23، وقد ورد ذكر العناوين بالعربية مكتوبة بالأحرف اللاتينية وسعينا إلى الحصول على هذا الكتاب (مجموع التراتيل الروحية) ولم نتوصّل إلى ذلك. فاكتفينا بما قاله صمويل موريه عنه.

ولعلّ في ما قاله صمويل موريه ما يؤيّد ما ذهبنا إليه من أن الشكل المقطعي في الشعر العربي الحديث لم يظهر مطلع هذا القرن ولا كان ممّا ابتدعه جماعة الرابطة القلمية، إذ أنّ ما استعرضه هذا الباحث من كتب التراتيل والترانيم وما ذكره من محتواها (وقد اطلع على جانب وافر منها بالمتحف البريطاني) [61] ممّا يحمل على التسليم بأنّ هذه الظاهرة كانت شائعة في القرن التاسع عشر بالشام، وإن لم تبلغ هذه التجربة درجة من الرقيّ الفنّي تجعلها "فنا معترفا به في الأوساط الأدبية الراقية، [إذ] اقتصر استخدامها على مجال مخصوص، وظلّت القصيدة بشكلها التقليدي أكثر ملاءمة (...) للأغراض الأدبية الجادة وأعظم حظوة لدى الرسميين وذوي السلطان" [62]، وقد تجلّى ذلك - على الخصوص- في ما لقيته المعارضات الشعرية من الاقبال لدى عدد غير قليل من شعراء حركة الأحياء.

غير أنّ الشعر المقطعي لم يبق وقفا على التراتيل الدينية والترانيم الكنسية، تستخدمه هذه الطائفة أو تلك لترسيخ رؤيتها الدينية في أذهان الناشئة، بل خرج منها إلى المسرحيات على ما هو شائع معروف في كتابات مارون النقاش (1817-1855) وابراهيم الأحدب (1829-1890) وأديب إسحاق (1856-1885) وغيرهم وكانت تشتمل على مقاطع تغنى أو تنشد، وأخرى تلقى إلقاء وتواصل استعماله في مجالات أدبية أخرى لعلّ أجلاها ترجمة الألياذة وقد تولاها سليما البستاني (1856-1925) في شكل مقطعي في أغلب أجزائها وصدرت بالقاهرة سنة 1904 [63]، فكان ذلك كالإعلان عن انسراب الشكل المقطعي في الشعر، ودخوله مجالات غير المجال الديني، كما كان

---

61) المرجع السابق، ص 25.

62) المرجع السابق، ص 52.

63) علّق صامويل موريه على هذه الترجمة بقوله : "كان نجاح ترجمة الألياذة وذيوعها في البلاد العربية وما لقيه استخدام الموشح وسائر الأشكال المقطعية من قبول، بداية الاعتراف الرسمي الشامل بالشعر المقطعي بوصفه شعرا جادّا بالاحترام، ولم يعد حينئذ شعرا لا يناسب إلاّ أناشيد الأطفال وأغاني النساء كما قال عنه الشاعر المصري أحمد شوقي (1868-1932) في مقدمة "الشوقيات" في نهاية القرن التاسع عشر، انظر المرجع السابق، ص 49.

كالإعلان أيضا عن اختصاص حركة الأحياء بموضوعات الشعر الكلاسيكي، تبنى قصائده بناء تقليديا وتلقى على جمهور اعتادت ذائقته الفنية على صنف من البحور الفخمة بقافية موحّدة، واعتاد أن يرى في الشاعر خطيبا أونديما يأخذه الحديث إلى الاقتباس والتضمين والنهل من النماذج التراثية حتى لكأن حركة الأحياء قد مهّدت – بذلك– السبيل للشعرالمقطعي، حتى يدخل المجالات التي لم يتطرق إليها الشعر التقليدي، وأن يملأ المجالات الشعرية "الجديدة" التي لم يستطع هو ملأها، وهي مجالات نشأت من ملابسات المرحلة التاريخية الدقيقة التي شهدتها البلاد العربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وعقود القرن العشرين الأولى، ولعلّ في ذلك بعض التفسير لقيام الشعر المقطعي بديلا من الشعر الكلاسيكي في التعبير عن "الأغراض الذاتية" ولعلّ في ذلك بعض التفسير أيضا لما رأيناه من اعتراض جماعة الرابطة القلمية على الشعر التقليدي وما طغى عليه من نظم، لقصوره – في نظرهم– عن الاستجابة لحاجات يومنا، وقد نقول لقصوره عن استيعاب رؤيتهم الكون وما يتصل بتلك الرؤية من تصوّر للشعر حدّا ووظيفة.

ولئن لم تكن غايتنا ممّا ذكرنا عن إحياء الشعر المقطعي وتطوّره في الفترة التي سبقت ظهور جماعة الرابطة القلمية، أن نتتبّع تتبّعا تاريخيا تفاصيل تلك الحقبة ودقائق السمات التي طبعت ذلك التطوّر والمجالات الأدبية التي ساعدت على انتشاره، فإننا جنحنا إلى ذكر بعض الإشارات بهدف أن نبيّن أن نعيمة وأصحابه قد كانوا – في طفولتهم وفي شبابهم الأوّل – ممّن تغنّوا بالشعر المقطعي الذي كان ينظم للتلاميذ بالمدارس، وهو شعر ذو طابع ديني على صلة بالتراتيل والترانيم من جهة، وهو – إلى ذلك – شعر نظمت فيه أناشيد مدرسية غير دينيّة، تتغنّى بالسلطان ومجده وبأياديه البيضاء على رعيته من جهة ثانية[64]، وما من شك في أنّ ذلك الشعر قد ترك أثرا في نفوس أولئك المتعلّمين (فنعيمة ظلّ يذكره وهو في السبعين من عمره)، من جهة إيقاعه

64) انظر نماذج من ذلك ممّا ذكره ميخائيل نعيمة في كتاب : "سبعون"، المرحلة الأولى، ص.ص. 77-79 وقد ذكر نعيمة أنّهم كانوا يحملون على حفظها وتنغيمها أمام الجماهير.

وأوزانه بوجه خاص، وإن كانوا قد تحوّلوا عنه من حيث موضوعاته، وما من شك - فيما نقدّر - أنّه كان لهم سندا، وكان ممّا ساعدهم على تبيّن الطريق الجديدة التي سلكوها في شعرهم في الجانب الإيقاعي وفي الأوزان، كما كان لهم سندا في دعوتهم إلى إنشاء شعر جديد على أسس دعامتها تصوّر جديد للشعر والشاعر.

فليس من الافتعال إن ذهبنا إلى وجوب أن نلتفت إلى تلك المعطيات كلها عند سعينا إلى تبيّن مدى اعتماد شعراء الرابطة القلمية الشكل المقطعي، وتبيّن الكيفية التي انتهجوها عند اعتمادهم ذلك، وتبيّن ما توصلوا إليه من نتائج لعلّها كانت على صلة - مباشرة أو غير مباشرة - بتطوير الشعر العربي وبفتح آفاق جديدة أمامه وبوضعه على طريق ستتصل به - وإن على مهل - إلى بوادر تجارب شعرية مختلفة عنه وإن سنّ لها السّنن وراد لها المجاهل.

لا شـك في أنّ الخوض في هـذه القضايا يحتّم علينا - بادئ ذي بدء - أن ننظر في ما خلّفه شعراء الرابطة القلمية من شعر[65] حتى يتسنّى لنا أن نقف على مدى ما سعوا إلى إحداثه من نهج في الشعر استلهم بعض المعطيات الموضوعية التي أشرنا إليها، وطورها ووجّهها وجهة تتفق ورؤيتهم ولعلّ أولى الخطوات عند النظر في ذلك الشعر يكون منطلقها إحصاء عدد النصوص التي كان عمادها استخدام النمط المقطعي عند كل شاعر من شعراء الرابطة القلمية.

صدر شعر جبران خليل جبران على مرحلتين : فقد نشر جبران أوّل الأمر قصيد "المواكب" في نشرة خاصة سنة 1919، ثم جُمع سائر شعره ونشر في "البدائع والطرائف" في مصر سنة 1923[66] فكان جملة ما صدر له خمس عشرة قصيدة، وإذا ما استثنينا قصيدة : "سكوتي إنشاد" [67]، المنظومة على

---

65) نهتمّ فيما يأتي بالمجموعات الشعرية التي كانت ثمرة "الرابطة القلمية"، إذا وجدنا للشاعر مجموعة أو مجموعات شعرية صدرت قبل تكوّن الرابطة أو بعد انفراط عقدها.

66) يذكر نعيمة في مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران أنها لم تكن غير مجموعة اختارها صاحب المطبعة من كتابات جبران، ولم يكن له [أي جبران] رأي في اختيارها أو في تسميتها"، انظر ص 28 من المجموعة الكاملة.

67) ص 594 من المجموعة الكاملة.

بحر الطويل (وهي الوحيدة على هذا البحر وهي في تسعة أبيات) لم نجد في نصوص جبران الشعرية نصّا آخر موحّد القافية لا يقوم على البناء المقطعي، وقد أشرنا إلى أنّ "المواكب" قد بنيت على المراوحة بين مقاطع نظمها جبران على بحر البسيط وأخرى نظمها على مجزوء الرمل، دون التزام عدد واحد من الأبيات في قسمها المنظوم على البسيط وهو عدد يتراوح من ثلاثة أبيات في نهاية القصيدة إلى أربعة أبيات (في أحد عشر مقطعا) إلى خمسة أبيات (في ثلاثة مقاطع) إلى ستة أبيات (في مقطعين) إلى سبعة أبيات (في مقطع واحد) وإن التزم في كلّ مقطع من مقاطعه قافية واحدة، وكأنّه سعى بذلك إلى أن يقيم ضربا من التوازن في مستوى الإيقاع بين عدد غير قار من الأبيات ولكن بقافية واحدة (تتغيّر من مقطع إلى آخر) من جهة، وعدد قارّ من الأبيات في القسم المنظوم على مجزوء الرمل (ستة أبيات) لكن بقافية متغيّرة من جهة أخرى، إذ أنّ قافية الأبيات الأربعة الأولى غير قافية البيتين الأخيرين، ويمضي جبران على هذا النسق إلى أن يصل إلى المقطع الأخير من البسيط، وقد خصصه للحديث عن الموت (فكان مآل المقاطع المنظومة على البسيط وكأنّه مآل الرؤية التي وردت على ذلك البحر أيضا)، فإذا به ينطلق في مجزوء الرمل فينظم ستة أبيات يتمّ بها النظام الذي أراده لنصه من بدايته، ثم يردفه بعشرين بيتا من مجزوء الرمل لكن على شكل الدوبيت، يشترك كلّ بيتين في قافية، فإذا عدنا إلى بقية نصوصه الشعرية (وعددها ثلاثة عشر نصّا) وجدناها تقوم جميعا على الشكل المقطعي وتتراوح بين الدوبيت (مثل : أغنية الليل أو الشحرور)[68] إلى شكل الموشح (مثل: بالله يا قلبي، أو حرقة الشيوخ) [69].

68) انظر ص 605 و ص 607 من المجموعة الكاملة.

69) انظر ص 600 و ص 602 من المجموعة الكاملة أيضا.

أمّا شعر ميخائيل نعيمة المنظوم على الأوزان[70]، فهو واحد وثلاثون نصّا، لم يرد منها موحّد القافية، غير قائم على الشكل المقطعي إلاّ ستة نصوص، أمّا البقية فثلاثة منها على شكل الدوبيت، التزم فيها الشاعر قافية واحدة لكلّ بيتين، وهي "أغمض جفونك تبصر" و"النهر المتجمّد" و"الطريق"[71] واثنان وعشرون على شكل مقطعي لم يلتزم فيها الشاعر عددا بعينه من الأبيات والأسطر، فتراوح عددها من ثلاثة أبيات كلّ مقطع (قبور تدور) [72] إلى أربعة أبيات أو خمسة أو ستة، ووصل في ذلك إلى إقامة مقاطع من سبعة عشر بيتا أو شطرا كما في نصّه "ابتهالات" [73]، بل إنّ نعيمة قد ذهب إلى أبعد من هذا فأقام بعض نصوصه على مقاطع يختلف عدد أبياتها من واحد إلى آخر في النصّ نفسه، مثلما نرى ذلك في قصيدة : "يا رفيقي" [74] إذ اجتمعت فيها مقاطع من خمسة أبيات وأخرى من سبعة وختمها بمقطع في ستة أبيات، أو في قصيدة "نهر يغني" [75] وهي من منظوماته باللغة الانقليزية، وقد عرّبها هو بنفسه، فصاغها في ثلاثة مقاطع أولها في اثني عشر بيتا أو شطرا وثانيها في أربعة وثالثها في ستة.

ونقتصر، من شعر إيليا أبي ماضي، على مجموعة "الجداول" إذ هي المجموعة الوحيدة التي صدرت له زمن الرابطة القلمية، سنة 1928، وهي المجموعة التي "انصقل ذوقه [فيها] واكتملت عدّته واستقلّ بمشاعره وأفكاره (...) واستحال [فيها] من شاعر فصاراه أن يجيد تقليد القدماء إلى شاعر

70) ضمّ ميخائيل نعيمة في "همس الجفون" النصوص التي كتبها باللغة الأنقليزية أصلا ثمّ عرّبها (وعددها أربعة عشر نصّا ولم يرد منها موزونا إلاّ نصّ واحد بعنوان : "نهر يغني") إلى النصوص التي كتبها بالعربية أصلا (وعددها تسعة وعشرون نصّا، بالإضافة إلى قصيدة "النهر المتجمّد" التي قال إنّه نظّمها بالروسية ثم نقلها شعرا إلى العربية، ووضعها ضمن النصوص العربية، فهي في الجملة ثلاثون نصّا).

71) وردت هذه القصائد في "همس الجفون"، على التوالي، بالصفحات : 9، 10، 46.

72) المصدر السابق، ص 68.

73) المصدر نفسه، ص 35.

74) المصدر نفسه، ص 75.

75) المصدر نفسه، ص 130.

يغمس قلمه في قلبه ...) [بعد أن] بقي زمانا ليس باليسير يتلمس طريقه بين التقليد والتجديد، ويفتش عن نفسه بين أنقاض الماضي ومعالم الحاضر إلى أن وجد طريقه ونفسه" [76] على حدّ تعبيرنا قد الرابطة القلمية ميخائيل نعيمة، ولا يخفى ما في حكم نعيمة من الإشارة إلى أنّ شعر أبي ماضي الصادر قبل نشأة الرابطة وانضمام الشاعر إليها لم يكن على النهج الذي دعا إليه جبران وأصحابه، وإلى أن هذا الشعر قد حقق تطوّرا نوعيا بتأثير الجماعة، وهو تطوّريبدو في مظاهر شتى من شعر أبي ماضي، بداية من المضامين المطروقة والصور المستخدمة إلى المناحي الإيقاعية والجوانب الموسيقية والبحور وما إلي ذلك، فإذا قصرنا النظر على هذا الجانب وسعينا إلى تبيّن مدى اعتماد أبي ماضي على الشكل المقطعي، أفضى بنا النظر إلى النتيجة التالية :

في الجداول ست وأربعون قصيدة، وردت منها ست عشرة على الشكل المقطعي، غير أنّ هذه القصائد لم ترد على نسق واحد، ولا انطبعت بالخصائص الإيقاعية ذاتها، ذلك أنّ أبا ماضي لم يستعمل شكل الدوبيت إلاّ في قصيدة واحدة، هي : "الأشباح الثلاثة"[77] واعتمد في أربع قصائد أخرى شكل المقطع يختلف فيه عدد الأبيات من واحد إلى آخر في النصّ نفسه، ولكن دون تنويع القافية، وهذه النصوص الأربعة هي : "العنقاء" و"زهرة أقحوان" و"قطرة الظلّ" و"العليقة" [78] وعمد في نصّ واحد هو "عروس الجمال" [79] إلى استخدام شكل مقطعي يتألف من نمطين من المقاطع يختلف أحدهما عن الآخر من جهة عدد الأبيات ومن جهة استخدام البحر تامّا حينا، مشطورا حينا آخر، أما سائر النصوص الشعرية التي وردت على شكل مقطعي في "الجداول" (وعددها إذن عشرة نصوص) فقد نظمها أبو ماضي على شكل الرباعيات حينا (ولعلّ أوضح مثال على هذا وأشهره هو قصيد "الطلاسم" [80] وهو يحتلّ من هذه المجموعة

---

76) ميخائيل نعيمة، في الغربال الجديد، ص ص 144-145 وص 148.

77) إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 105.

78) المصدر نفسه، وتقع هذه النصوص، على التوالي، بالصفحات : 10، 67، 90 و 114.

79) المصدر نفسه، ص 194.

80) المصدر نفسه، ص 139 (ويمتدّ إلى صفحة 177).

الشعرية ما يقارب خمسها) وعلى بعض أشكال الموشح حينا آخر (مثل قصيدة : "المساء") [81].

لئن أصدر رشيد أيوب مجموعة شعرية أولى سنة 1916، قبل قيام الرابطة القلمية وانتظام عقدها، فإنّ تلك المجموعة لم تكن، على حدّ تعبير نعيمة، سوى "عبّارة للشاعر من عهد في حالة الحشرجة إلى عهد يفور بكلّ جديد وجريء، إن في الأسلوب وإن في الموضوع"[82]، ولذلك، فإننا سنعرض عن هذه المجموعة الأولى لنهتمّ بالمجموعة الثانية، وعنوانها : أغاني الدرويش، وقد صدرت بنيويورك سنة 1928، وهي المجموعة الوحيدة التي صدرت له زمن ائتلاف الرابطة القلمية.

والحق أنّ هذه المجموعة تلفت نظر الباحث لأسباب عدّة منها أنّها المجموعة الوحيدة التي نجد فيها أربعة نصوص (من جملة واحد وأربعين نصّا) نظمها صاحبها على غير وزن ولا قافية، وهي في هذا نصوص تختلف عن نصوص نعيمة التي أثبتها في القسم الثاني من مجموعة "همس الجفون"، لأنّ نصوص نعيمة التي ألحقها بأشعاره إنّما هي "ترجمات نثرية لبعض منظومات الشاعر الانقليزية" [83] (وإن ورد ضمنها نصّ منظوم أشرنا إليه عند الحديث عن شعر نعيمة، وهو قصيد : نهر يغني)، أمّا نصوص رشيد أيوب الأربعة (وهي على التوالي : الشاعر، وادي الجماجم، الأعمى، والدرويش [84])، فهي مكتوبة في الأصل بالعربية، تعمّد الشاعر إدراجها وسط نصوصه الشعرية الموزونة ولم يفرد لها قسما خاصا بها في آخر المجموعة فكأنّه بإدراجه إياها على ذلك النحو قد أراد أن يعتبرها القارئ من باب الشعر، خاصة أن العقد الذي يربطه بقارئه قائم على اعتبار جميع نصوص المجموعة من الشعر وهذا أمر لعلّه يدخل بعض الاضطراب على بال القارئ إذا ما وجد نفسه بإزاء

---

81) المصدر نفسه، ص 56.

82) ميخائيل نعيمة، مقدمة أغاني الدرويش، ص 12.

83) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص 111.

84) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، وقد وردت هذه النصوص تباعا، انظر ص ص 154-163.

نصوص لم يألف مثلها في "المجموعات الشعرية"، وما من شك في أنّ هذه النصوص في حاجة إلى دراسة مستفيضة (ليس هذا مجالها) قصد تبيّن ما حشد فيها الشاعر من السمات المميّزة والخصائص الفنية في مختلف مستويات الخطاب الشعري ليعوّض بها إعراضه فيها عن الوزن والقافية وسائر الجوانب المتصلة بالإيقاع الخارجي.

فإذا نظرنا في بقية النصوص الواردة في مجموعة "أغاني الدرويش" (وعددها سبعة وثلاثون نصّا) وجدنا الشاعر قد توخّى الشكل المقطعي في أربعة وعشرين نصّا منها، غير أنّه لم يتبع في هذه النصوص شكلا مقطعيا واحدا، وإن حافظ في الأغلب الأعمّ على عدد من الأبيات ثابت في كلّ مقطع داخل كلّ نصّ، ويفضي النظر في الأنماط المقطعية التي استعملها أيوب إلى تبيّن أنّه استخدم الدوبيت (في: الحنين إلى صنين أو في: "بوادي الحمى" [85]) كما استخدم المقاطع الثلاثية (كما في : عهد الهوى[86] على سبيل المثال) وشكل الموشح (كما في:"النسر") [87] وشكل المخمّس (أنفس الشعراء) [88] واستعمل أيضا شكلا مقطعيا يتألف كلّ مقطع فيه من خمسة أبيات (مثلما نرى ذلك في "غروب شمس الحياة، تمثيلا) [89].

ولكن ما يلفت النظر حقا في مجموعة رشيد أيوب، أغاني الدرويش، هو نصّ وضع له عنوان : "هي الدنيا" [90]، وهو نص يتألف من اثنين وأربعين بيتا تبدو في الظاهر "أبياتا متفرّقة في شكل مقطعي من نمط الدوبيت تتحد فيه القافية لكن يختلف الوزن من مقطع إلى آخر" [91]، بيد أنّ النظر في هذا النص يوقف القارئ على جملة من الملاحظات مبعثها طرافة تركيب هذه القصيدة،

---

85) المصدر السابق، ص 83 ثم 135، على التوالي.
86) المصدر نفسه، ص 120.
87) المصدر نفسه، ص 89.
88) المصدر نفسه، ص 94.
89) المصدر نفسه، ص 78.
90) المصدر نفسه، ص 164.
91) S. MOREH, Modern Arabic Poetry, p.107.

وربما قلنا تشعّب تركيبها، فلئن بنيت على الشكل المقطعي، فإنها تبدأ بمقطع من الدوبيت على بحر الطويل :

وقائــلة لـــما رأتنـــي مكثـــرا ‏ ‏ مـــن الخـــمر إن للخـــمر تذهب باللب

ويعقب هذين البيتين آخران على البسيط :

إن التي كنت لو كلفتها غزلا ‏ ‏ تفجّرت في القوافي كالشآبيب

قد قرّحتها الليالي فهي إن رشحت ‏ ‏ قصيدة أعربت عن نفس مكروب

ثم أربعة على مجزوء المتقارب :

وســـرنـــا وراء الـــقدر ‏ ‏ كمـــن سار وسط الغيوم

يعود الشاعر إثرها إلى مقطع (من نمط الدوبيت) من الطويل تعقبه رباعية من مجزوء الوافر :

علـــى أنـــهـــار آلامي ‏ ‏ حـــلت للنـــاس أنغامي

فثلاثية من الرمل :

لو تراني تحت أستار السكون ‏ ‏ فـــــي الـــدجـــى وحدي

يعود الشاعر إثرهما إلى مقطع من أربعة أبيات من الطويل (من نمط الدوبيت) ثم إلى بيتين من البسيط يتبعهما بثلاثية من البسيط ويعود إثر ذلك إلى نمط الدوبيت من الطويل ثم إلى رباعية من مجزوء الرمل :

آه مـــن دهـــم اللـــيالي ‏ ‏ بـــتّ مـــرهونـــا لديهـــا

ينتقل بعدها إلى بيتين (دوبيت) من الطويل فاخرين (دوبيت) من الوافر التام :

إلهـــي أعرتنـــي والليل داج ‏ ‏ سراجا والطريق بها اعوجاج

لينهي نصّه بمقطع من نوع الدوبيت على المتقارب التام :

ولما قطعنا مروج الشباب ‏ ‏ ونهر التصابي ووادي الغرام

وما من شك في أنّ هذا التنوّع في المقاطع يوهم القارئ بأنّها ربما كانت – في أصلها – مقاطع متفرّقة جمع بينها الشاعر وضمّ بعضها إلى بعض دون منطق واضح، خاصّة أنّ الانتقال من واحد منها إلى آخر يبدو غير مبرّر ولا جليّ الدافع، إذ ما الذي يبعث الشاعر على أتباع مثل هذا التنوّع في المقاطع دون المحافظة على نسق يمكن اتخاذه مقياسا ؟ وما الذي جعله ينظم مقاطعه على خمسة بحور (دون اعتبار المجزوء والتام، إذ لو اعتبرنا ذلك لصار عددها ثمانية أوزان) ؟ ولعلّ الجواب عن هذين السؤالين وعن غيرهما مما يتصل ببنية النصّ المقطعية وطاقاته الإيقاعية، يكمن في العنوان :"هي الدنيا"، فكأن الشاعر أراد – على الصعيد الإيقاعي- أن يعكس نصّه تقلّب أحوالها وتغيّر أطوارها، وأن يظهر فيه بجلاء أن ذلك التقلّب لا منطق يحكم أمره ولا دليل يُرجع فيه إليه، فهو إلى الاعتباط أقرب، فأقام مقاطع نصّه على أشكال متباينة على غير تردد وفق نسق يمكن الاحتكام إليه، وجال بين البحور جولة لعلّها فريدة من نوعها لدى أصحابه في الرابطة، وهي جولة يعسر أن نجد ما يكشف سرها ويزيح سترها، عدا ما رأينا من سعي الشاعر إلى إقامة مماثلة بنيوية بين نصّه والدنيا، دنيا الناس التي ألفاهم ينظرون إليها على غير الأساس الذي ارتأى، فهي خلو من التناغم والانسجام الحق، بل إن ما قد يبدو في ظاهرها من الائتلاف، قد أقيم على ضرب من التشويش والاضطراب.

"أمّا نسبب عريضة، فديوانه "الأرواح الحائرة"، بقي أكثر من عشرين سنة يترقب الفرصة المؤاتية لصدوره فلا يجدها، وعندما كتبت عنه مقالا سنة 1922 [صدر ضمن فصول كتاب الغربال] (...) ذكرت (...) أن الديوان كان تحت الطبع، ولكنه لولا غيرة نفر من محبّي نسيب وقادري مواهبه لكان لا يزال أوراقا مهملة بين ما خلفه الشاعر من أوراق، ومما يبعث الحرقة أنّ "الأرواح الحائرة" كان لا يزال في عهدة المجلّد عندما لفظ صاحبه أنحابه [سنة 1946] قبل أن يبصر نسخة جاهزة منه" [92].

92) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص ص 165-166.

يثير حديث ميخائيل نعيمة عن صاحبه نسيب عريضه وديوانه "الأرواح الحائرة" بعض الملاحظات منها أن عريضة ربما كان أوّل الرابطيين إلى طبع مجموعة شعرية زمن الرابطة القلمية لكن حالت دونه ودون ذلك عوائق مادية بوجه خاص، ذكر نعيمة بعضها [93]، ومنها التساؤل عن نسبة الشعر المنظوم بعد تلك الفترة (مطلع العشرينات) وخاصة نسبة الشعر المنظوم بعد انفراط عقد الرابطة القلمية من شعر عريضة كلّه، إذ أنّ شاعرنا أخذ نفسه في الأغلب الأعمّ بتأريخ قصائده، ثم إن هذه الملاحظة الثانية قد تجرّ غيرها ممّا يتصل بالظر في الثوابت والمتحوّلات في شعر نسيب عريضة بعد انحلال الرابطة، غير أنّ النظر في الديوان يوقف الدارس على جملة من المعطيات يعسر أن يختلف الناس بشأنها: ذلك أنّ "الأرواح الحائرة" يشتمل على اثنتين وتسعين قصيدة، رتبت ترتيبا زمنيا (ولعلّ الشاعر سهر على ذلك بنفسه) فإذا أولاها ترجع إلى سنة 1912، بينما ترجع أخراها إلى سنة 1942، ولكن قصائد نسيب عريضة المنظومة فيما بين 1931 و 1942 لا يتجاوز عددها تسع قصائد (ما يناهز عشر الديوان)، ومعنى هذا أنّ جلّ الشعر الذي نظمه عريضة، قد كان "ممهورا" بروح الرابطة القلمية، خاصّة أنّ ميخائيل نعيمة لم يذكر –عند حديثه عن نسيب عريضة– أنّ انضمامه إلى الرابطة قد أحدث انقلابا في شعره، كما ذكر ذلك بالنسبة إلى رشيد أيوب وإيليا أبي ماضي.

وإذا عدنا إلى ديوان "الأرواح الحائرة" وإلى النظر في بعض خصائصه الإيقاعية المتصلة بالشعر المقطعي الذي نحن بصدد الخوض فيه، وجدنا أن نصف قصائد الديوان قد نظمها الشاعر على شكل مقاطع، اختلف طولها أوعدد أبياتها، فكان فيها من صنف الدوبيت وكان فيها من الرباعية والخماسية والسداسية، ولكن لعلّ ما يلفت النظر في هذا الديوان هو مزج الشاعر في عدد من قصائده بين صنفين من المقاطع في القصيدة نفسها، مثلما نجد ذلك في قصيدة: "طريق الحيرة" [94]، إذ تبدأ بمقطع ذي بيت وحيد يتبعه مقطع في

---

93) المصدر السابق، ص ص 165-166.

94) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص 220، ونرى هذا المزج بين صنفين من المقاطع أيضا في غير هذه القصيدة، انظر مثلا : أنامل النسيان، ص 242.

ثمانية أبيات (من بحر ثان) وهكذا دواليك في النص كلّه [خفيف فمجزوء الرمل] :

يا رفيقي على طريق الحزانى   سر فان القضاء أقصى مدانا

* * * *

ســـر بـــنـــا نقطـــع شوطا   قـــبل أن تـــفنـــى اللـــيالي

بل إنّنا نراه في بعض القصائد – مثل : "النعامى" [95]، يمزج بين أصناف من المقاطع مزجا لعلّه غير دارج لدى أصحابه من الرابطة القلمية، فهو يبدأ النص بمقطع ذي اثني عشر بيتا من بحر المنسرح، طالعه :

لا تسألوني في أي حان   من أي كأس من كف بدر

ويتبعه بثلاثة مقاطع كلّ واحد ذو ثلاثة أشطر من المجتث :

هـــيّا بنـــا يـــا نـــدامى
لقـــد أتـــتنـــا النـــعامى
تجـــرّ ذيـــــل الربيـــع

ويردفها بمقطع من نمط الدوبيت من المجتث أيضا :

في الجـــو سحب تجارت   تســـعى بأرواح زهـــر
والنهـــر يطلـــب وصلا   والنفـــس تهوى التعرّي

وتعقب كلّ ذلك في نصّه سبعة مقاطع من نمط الدوبيت من مشطور الخفيف :

النعامى ترنمت... النعامى
والرخامى ترخمت الرخامى

ويتواصل نصّ نسيب عريضة هذا بمقطع في سبعة أبيات مقفاة الصدور (روي الدال) ومقفاة الأعجاز (روي النون) من الخفيف التام :

---

95) المصدر السابق، ص ص 53-58.

في رياض الشباب كم من نشيد ردّدته على القلوب الأماني

ثمّ بمقطعين من نمط الدوبيت على مجزوء المتدارك :

كم جلـــونا البدور فـــي نــعيم الخدور

يعود إثرهما إلي ثلاثة مقاطع كلّ منها ذو ثلاثة أشطر من المجتث كما فعل من قبل، ولكنه لا يحافظ على هذا النسق، فيخيب توقع القارئ وقد ظنّ أنّ الشاعر سيعود به إلى مقطع واحد من الدوبيت فإذا هو بإزاء ستة مقاطع منه، لا مقطع واحد، ويواصل نصّه بعد ذلك بثلاثيتين ليختم نصّه بمقطع آخر من نمط الدوبيت، لكن من المنسرح، وهو البحر الذي بدأ به نصّه.

والحقّ أنّ نسيب عريضة قد عمد في غير هذا النص أيضا [96] إلى التنويع في أنماط المقاطع والمزج بينها مزجا يكشف ما في الشكل المقطعي من ثراء إيقاعي خاصة إذا ما أضاف الشاعر إلى المزج بين أصناف المقاطع تنويع البحور، وهما سمتان لم تعتدهما الذائقة التقليدية إلاّ قليلا، وربّما أدّى ذلك التنويع وذلك الانتقال المفاجئ من بحر إلى آخر ومن نمط من المقاطع إلى آخر (أي من نسق إيقاعي فرعي إلى آخر) إلى بعث بعض الاضطراب لدى القارئ، ولعلّ ذلك الاضطراب يهدأ وينتهي أمره إذا ما ذكرنا أن الشاعر قد أردف عنوان النصّ (النعامى) بعنوان فرعي: "من أحلام الربيع"، ثم أهدى النصّ: "إلى رفاق الشباب" : أترى قصد إذن بناء نصّه على ذلك الشكل ليكون –في مستوى المقاطع والإيقاع – مماثلا لأحلام الربيع بما في الحلم من تخط لحدود المنطق والمعقول المعقلن وبما فيه من انطلاق من القيود انطلاقا بدا في بنية النصّ المقطعية ؟ أتراه قصد أن يكون في نصّه ما يمكن حمله على نزوة الشباب واندفاعه وميله إلى كسر الحواجز ؟ ومهما كان التأويل الذي نذهب إليه في هذا الباب، فإن النتيجة التي نخرج بها من النظر في ديوان نسيب عريضة هي أن الشكل المقطعي قد احتلّ من شعره نصفه كما أسلفنا وهو شكل قد شاع

96) انظر، تمثيلا، المصدر السابق، نفحات وطنية، ص 79، على طريق إرم ص 177، أنامل النسيان، ص 242.

لدى عريضة حتى قبل تأسيس الرابطة القلمية، وقد عزا نعيمة ذلك إلى تأثره بالشعر الروسي إذ كان ممّن اطلع عليه زمن دراسته وبعدها، كما أنّه يمكننا أن نقول أنّ عريضة قد سار على نهج جبران وأبي ماضي في نظم المطوّلات على الشكل المقطعي وأسهم من هذه الناحية أيضا في التحوّل بالشكل المقطعي وجعله مجالا للنظم في أغراض "جديّة" تهمّ الإنسان ومنزلته من الكون وتتعلق بالتساؤل والنظر في قضايا جوهرية تتصل بالوجود والكينونة وما إلى ذلك.

وأمّا ندره حدّاد، فإنّه هو أيضا لم يخلّف إلاّ مجموعة شعرية واحدة بعنوان : "أوراق الخريف"، وهي مجموعة صدرت بنيويورك عام 1941، أي بعد انتهاء الرابطة القلمية جماعة منتظمة، بعقد من السنين، وتشتمل هذه المجموعة على تسع وستين قصيدة، غير أنّها غير مؤرّخة، ولا يمكننا فيها أن نميّز ما نظمه زمن الرابطة ممّا نظمه قبلها أو بعدها، ولم يرد من هذه القصائد على الشكل المقطعي إلاّ تسعة عشر نصّا، نصفها على نمط الدوبيت، وليس في باقي النصوص المقطعية تنويع ولا تشعّب في البناء، ولعلّ هذا غير غريب منه، إذ المعروف أنّه "لم يكن أقلّ رفاقه عمقا فحسب، بل كان أبعدهم عن الروح الجديدة التي سرت في طريقة تناولهم الموضوعات" [97] وأنّه كان "في شعره أقربهم إلى التعليمية وأشدّهم إزجاء للقواعد والنصائح (...) يحسن الظن كثيرا بالقارئ، فلا يحاول أن يجذبه إليه بالتنويع والتلوين والمفاجأة والإضراب والإعراض"[98]. وكأنّ هذا الحكم الذي أرسله إحسان عباس ويوسف نجم تفسير لما قاله نعيمة عندما ترجم له فكتب : "والناظر إليه قد يحسبه تاجرا، أوموظفا في دائرة حكومية، ويصعب عليه أن يرى فيه شاعرا"[99].

وكان يمكننا السكوت عن ندره حدّاد وعن شعره، وهو شعر "تحسّ [فيه] أن القصيدة مجموعة من المكعبات، يصفها ندره [حداد] واحدا بعد آخر أمام

---

97) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر، ص 221.

98) المرجع نفسه، ص ص 217 و 223.

99) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص 168.

ناظري القارئ ويتركه حرّا يتفحّص ما يودعه فيها"[100] إلاّ أنّ اعتماده الشكل المقطعي في ما يربو عن ربع إنتاجه الشعري قد دفعنا إلى التوقف عنده، وتبيّن أنّ النمط الأثيرلديه هو الدوبيت، ولعلّه أبسط الأنماط المقطعية، وقد أشرنا إلى أن تسعا من قصائده المقطعية قد نظمت عليه، أما بقية القصائد فقد نظمها على بعض أشكال الموشح والمخمّس وعلى شكل يمتدّ فيه المقطع على خمسة أبيات مثل : نحن والزمان أو ستة (أغنية الخريف) أو سبعة (الخريف) أوتسعة أبيات (أنا إن مت) [101].

ولعلّ شعر ندره حدّاد، وقد أجمع الدارسون على تواضع ثقافة صاحبه كما أجمعوا على بقائه في حدود هي أقرب إلى الموروث الشعري منها إلى الاندفاع والحماس والدعوة إلى تلك الروح الجديدة التي سعى أصحابه من الرابطة القلمية إلى أن يبثوها في الشعر حتى يكون ملائما لحاجات اليوم، فاتحا أفقا جديدا للقارئ، قلنا، لعلّ شعر ندره حدّاد يقوم دليلا على أثر تلك الدعوة، كما يقوم دليلا على حدودها : فقد كان الرجل "من أوضح الرابطيين إخلاصا لجبران، وأشدهم إيمانا به [غير] أنّه لم يتأثر بطريقته تأثرا عميقا" [102] ويعني هذا أن ندره حداد قد سعى إلى مجاراة صحبه في الرابطة، ونظم شعرا مقطعيا مثلما نظموا، غير أن شعره لم يكن – فيما نقدّر – من درجة شعرهم إلاّ قليلا، إذ ظلّ يتناول في نسبة كبيرة منه مواضيع بعيدة عمّا طرق جبران ونعيمة فظلّ شعره دون شعر الجماعة، يعسر أن نتبيّن منه رؤية رومنطيقيّة مترابطة الحلقات منسجمة المكوّنات، ويعني هذا أيضا، أن القضية ليست في إلباس الشعر شكلا يختلف –قليلا أو كثيرا– عن الأشكال السائدة، بل هي في الرؤية الشعرية التي يصدر عنها، وفي مدى عمقها وشمولها وقدرتها على معانقة المطلق وتنكب السبل المطروقة في اكتشافها عوالم جديدة وفي عزوفها عن حسيس الأرض شوقا إلى أنغام السماء.

---

100) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر، ص 223.

101) تقع هذه القصائد من ديوان : أوراق الخريف، على التوالي : ص 158، ص 23، ص 21، ص 25.

102) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر، ص 226.

والحق أنّنا لم نقصد - من خلال التعرّض لقضية شيوع الشعر المقطعي لدى شعراء الرابطة القلمية ومن خلال استعراض ما أنتجوه من شعر على ذلك النسق أن نبيّن أنّه يمثل "في الشعر المهجري نسبة أرفع مما يمثله في الشعر العربي الحديث" [103] وهي نسبة مهمّة على كلّ حال، كما مرّ بنا، تلفت النظر وتدعو الدارس إلى التوقف عندها لأنها تمثل ظاهرة قارّة في شعر جماعة الرابطة القلمية تبرز في ما لا يقلّ - في الغالب - عن نصف إنتاجهم الشعري بل وتتعدّى تلك النسبة لتطغى طغيانا واضحا على إنتاج بعضهم، كما رأينا ذلك في شعر جبران بوجه خاص أو في شعر ميخائيل نعيمة أيضا، وإنّما كان قصدنا من التعرّض لهذه القضية أن نتبيّن ما عساه يقوم بين اختيار القالب المقطعي منهجا في الكتابة الشعرية والرؤية الكامنة خلف هذا الاختيار من الصلة، ولسنا نلغي بذلك ما ذهب إليه بعض الباحثين من أن اختيار هذا القالب المقطعي قد كان من نتائج تأثرهم بالتراتيل الدينية والترانيم الكنسية والأناشيد المدرسية[104] ولكننا ربّما ملنا إلى القول بأن اختيار النمط المقطعي لم يكن نتيجة ذلك فحسب، وإلى اعتبار أن ذلك المعطى الموضوعي الذي أطال موريه في تفصيله تفصيلا اعتمد فيه أحيانا كثيرة مقارنة أوزان بعض تلك التراتيل وقوافيها بأوزان بعض القصائد التي كتبها شعراء الرابطة القلمية، لا يمكن إنكاره ولكن لا يمكن أيضا أن نردّ إليه هو وحده كلّ شيء، إذ أننا نعتقد أن انتهاج ذلك المسلك في الإنجاز الشعري - ونعني مسلك الشعر المقطعي - على صلة بالاعتراض على السائد ومناهضة المستتب وعلى صلة بما شاع لدى الرومنطيقيين من رغبة في هدم أنساق تقليدية قائمة في محيطهم ولكنها غدت - في اعتبارهم - قاصرة دون التعبير عمّا ينشدون التعبير عنه وقاصرة دون الإحاطة بما في الكون من حقيقة شاملة، وقد فصلنا الحديث في ذلك في فصول بحثنا السابقة، فلعلّنا لا نبالغ إن قلنا إن الشكل المقطعي، سواء استوحى الموشح أم استوحى غيره من الأشكال غير الشائعة في التراث الشعري (وهي أشكال لا تعتبر في المنظور التقليدي أشكالا رصينة جادة ولا هي من الأشكال الرسمية)

---

103) S. MOREH, Modern Arabic Poetry, p.109.

104) المرجع السابق، ص ص 86-113.

قد كان خروجاعن السنة الشعرية كما كان تعبيرا عن رفض ما آل إليه الشعر العربي من "ابتعاد" عن الشعر الحق كما كانوا يرونه، ومن تعلّق بالنظم والصنعة الخارجية، بل لعلّنا لا نبالغ إن ذهبنا إلى أن انتهاج ذلك النمط من الشعر واعتباره هو الشعر والإعراض إعراضا عن السير على خطى جماعة "البعث" أو "الإحياء"، أمور تزيدنا اقتناعا بأن موقف جماعة الرابطة القلمية موقف يرفض "الترميم" و"الإصلاح"، ترميم القديم أو إصلاحه أو إكسابه مسحة من "التحديث" لا تخلّ بطبيعته الأولى (كالخوض في بعض المواضيع "العصرية" ولكن من منطلق رؤية تقليدية تجعل الشاعر دوما في بوتقتها لا يستطيع منها فكاكا) ذلك أنّ الرؤية التي يتأسس عليها تصوّر الشعر في المنظور التقليدي رؤية لا يمكن أن تلبّي ما يروم الشاعر التعبير عنه من حاجاته النفسية، لا ولا هي بقادرة على أن تجعل من الأدب توأم الحياة، ولا أن تمكن الشاعر من الغوص في نفسه حتى يستكشف حالاتها المختلفة وأطوارها المتباينة وأغوارها البعيدة بما تزخر به من أحلام ورؤى أو بما يعروها من مشاعر وأحاسيس أو بما يلابسها أحيانا من جنون ومن سائر الحالات التي لا قبل للرؤية القائمة على العقل والمنطق بأن تقبله وتجيز ظهوره للناس والتعبير عنه.

فالاعتراض فيما نقدّر إذن، اعتراض جوهري، ولعلّه ليس من التمحّل إن ذهبنا إلى أنّه وجه من وجوه الرفض والاعتراض اللذين طبعا الرؤية الرومنطيقية في مختلف مجالات الحياة وفي مختلف أساليب مقاربتها وفي شتى طرائق النظر إلى الكائنات والتعامل معها، ولعلّه ليس من المجازفة إن قلنا إن اختيار نسق من التعبير الشعري مختلف عن الشائع المستتب، ومختلف عمّا سلّم به الجمهور واعتبره الأنموذج الذي ينبغي احتذاؤه، أمر يمكننا أن نأخذه على أنّه سعي إلى إكساب تلك الرؤية ما يلزمها من التماسك والانسجام، كما يمكننا أن نأخذه على أنّه سعي إلى إقامة ضرب من التوازي – أو التوازن أيضا – بين رؤية الكون والنظر إليه على أنّه ذو حقيقة واحدة شاملة وإن تعدّدت مظاهره وتباينت، من جهة، وتصوّر القصيدة من حيث أنها تعبير عن تلك الوحدة وإن تعدّدت أنساقها الموسيقية وتباينت أنغامها من جهة ثانية، ونعني

بذلك أنّ الشاعر، في خروجه عن "الشكل العمودي" إلى الشكل المقطعي كأنّه يسعى إلى أن يقيم تماثلا بين بنية الكون وبنية النصّ الشعري من جهة، وكأنّه يسعى إلى أنّ يقيم توازيا أو تماثلا بين الخالق الأكبر والخالق الأصغر : فالمنطلق في هذا كلّه هو اعتبار الكون مجموعة من الكائنات – بما فيها الإنسان – وهي مجموعة متباينة، لا يمكن أن ننفي ما بين بعض عناصرها وبعضها الآخر من اختلاف مردّه إلى طبيعتها نفسها غير أنّها – رغم تباين عناصرها تباينا لا ينكر متآلفة متناغمة منسجمة، تسير إلى غاية واحدة، هي تلك التي عبّر عنها نعيمة بقوله إدراك القوّة السرمديّة الشاملة كما ذكرنا، وهي صدى لحقيقة واحدة ثابتة، هي حقيقة الكون التي لا يتغيّر جوهرها وإن تبدل مظهرها.

فإذا ما عدنا إلى مسألة التوازي (أو التماثل) بين الشاعر (الخالق الأصغر) من حيث هو مبدع نصّ وخالقه من شتات جعل بين عناصره من الانسجام والتناغم ما أضفى عليه طابع الوحدة المتآلفة الأجزاء والمكوّنات، والخالق الأكبر (سواء أكان الله أم كان الطبيعة عند بعض الرومنطيقيين) من حيث هو مبدع الكون وخالق العناصر والباعث بينها ائتلافا وانسجاما، وجدنا أنفسنا في خضمّ مسألة تحدث عنها الرومنطيقيون وأطالوا، وعرّج عليها تودوروف في تحليله النظريات المتعلقة بالرمز وما أحدثه الرومنطيقيون فيها، وهي مسألة دور الشاعر ووظيفته بالنظر إلى الكائنات من حوله وبالنظر إلى الطبيعة، وإن قصدنا الإيجاز قلنا إن القضية على صلة بفهم معنى المحاكاة وهل إنّ المحاكاة اقتصار على مظاهر البهاء في الطبيعة دون غيرها، وهل المحاكاة تعني نقل كلّ ما نراه نقلا كاملا وما منزلة الخيال من ذلك كله عندئذ[105] وقد

105) يتعرّض ميخائيل نعيمة لهذه القضية في نصّ من نصوص الغربال ويناقش فيه العلاقة بين الحقيقة والخيال، وحدود "النقل الواقعي" لمشهد من المشاهد، وكيف أنّ كلّ نقل لا بدّ تارك أشياء لا يصفها وأنّه لا بدّ – مع الإنتقاء والإعراض عن بعض التفاصيل أن يرتب ترتيبا لعلّه لن يكون واحدا عند النّاس جميعا، وأنّ أساس الترتيب هو البحث عن التناغم والانسجام الحاصل من تركيب المجموع، وينهي نصّه بقوله : "وبالإجماع هل رأيتم كلّ ما مرّت أعينكم فوقه من رأس الرابية إلى خط الأفق وجعلتموه جزءا من الصورة التي تتمتعون بجمالها؟ كلاّ، ولماذا؟ أليست كلّ هذه التفاصيل جزءا من الحقيقة التي أمامكم.../...

بيّن تودوروف[106]، وهو يحلّل كلام كارل فيليب موريتس (K.P.MORITZ) (1757-1793)) وهو من روّاد الرومنطيقية في ألمانيا أنّه "لئن رأينا في الفن بعض المحاكاة، فإنها في ما يقوم به المبدع الفنان (...) [فهو] يحاكيها من حيث هي مبدأ مولّد : "إن الفنان -على حدّ قول موريتس- لا يقنع بتأمل الطبيعة بل عليه أن يحاكيها وأن يتخذها مثلا وأنموذجا فيبني وينشئ مثلها"، وعند ذلك يتعلق الحديث بالبناء لا بالمحاكاة، وتكون ملكة الفنان التي تميّزه من سائر الناس هي ملكة البناء(أو الإنتاج والإنشاء والإبداع)، فالمحاكاة نعم، ولكن على أن يتخذ معناها معنى الخلق والإنشاء (...) وقد استغلّ الرومنطيقيون التماثل - نتيجة ما سبق- بين الله خالق الكون والفنان مبدع أثره وكان هردر (HERDER) (1744-1803) يقول : "غدا الفنان إلاّها خالقا".

والحق أنّ هذا الحديث ينفتح على شجون، ذلك أنّ القول بالتماثل بين الخالقين قد أفضى بالرومنطيقيين إلى القول بالتماثل بين نتاج أحدهما ونتاج الآخر، وهو تماثل لا بدّ أن نراعي فيه اختلاف النسب، وإن كان اختلاف النسب هذا لا يخلّ في شيء بما يتأسس عليه هذا النتاج وذاك في جوهرهما، وهو الاكتمال والانسجام وخضوع كلّ منهما لجملة من المكوّنات ينبني عليها ويتألف منها على ضرب من التوافق والتناغم، ولعلّ قولنا هذا لم يبعد بنا عمّا قاله تودوروف في هذا السياق من أنّ "هذا الإطار الجديد يؤدي إلى اعتبار أنّ الأثر [الشعري] والطبيعة يشتركان في كون كلّ منهما يمثّل وحدة كاملة منغلقة، أو عالما بأسره (بما أن إنشاء الآثار وخلقها لا يختلف في شيء عن إنشاء العالم وخلقه)، وليس الشبه قائما في ظهور أشكال متماثلة بل في امتلاك بنية داخلية متماثلة، فالعلاقة بين الأجزاء المكوّنة لهذا وذاك هي نفسها (...) إن أساس الانتظام واحد (في الطبيعة وفي الأثر) ولكنه في الطبيعة عظيم الحجم وفي الأثر صغيره، وإذا بنا قد عدنا بهذا إلى نظرية الأفلاطونية الجديدة، نظرية

والتي تتمكنون من رؤيتها لون شئتم؟ - نعم، ولكن صورتكم كاملة بدونها، وجمالها في أنها مركبة من جمال المجموع لا تفاصيل الفرد"، انظر، الغربال، ص 81.

106) T.TODOROV : Théories dy symbole, op. cit ; p. 185.

الكون الأكبر و الكون الأصغر[107]. فإذا ما كان الكون الأصغر (أي النص الشعري أو الأثر بصفة أشمل) يماثل الكون الأكبر، من حيث بنيته ومن حيث علاقة أجزائه بعضها ببعض، كان من الطبيعي ألاّ يقوم الكون الأصغر (النص الشعري) على تجانس تام بين مكوّناته، كما أن الكون الأكبر لا يقوم على كائنات متجانسة، فالاختلاف سمة في هذا وذاك، وإن كان اختلافا يخفي وحدة وانسجاما، ويفضي إلى اكتمال وائتلاف.

وإذا ما واصلنا النظر على هذا الأساس قلنا أنّ معنى تلك الوحدة ومدلول ذلك التناغم والمقصود من ذلك الانسجام هو إبراز الائتلاف الذي تذوب فيه مظاهر التناقض الزائلة وتمّحي منه الثنائيات الضديّة التي أقامها النظر العقلي وبنى عليها رؤيته الكون فآلت بالإنسان إلى تجزئة الحقيقة وعدم الوقوف على شمولها وثبات جوهرها، ولعلّ ما قلناه عن تلك الثنائيات الضديّة كما صورها النظر المنطقي (في حديثنا عن كبريات القضايا التي تشغل الإنسان وموقف الرومنطيقيين منها) ينسحب أيضا على الأثر الشعري، وينطبق على ما أقامه النقد التقليدي من تقابل بين الشكل والمضمون، وهو تقابل لا معنى له إن ذهبنا مذهب الرومنطيقيينفي إلحاحهم على الوحدة الكونية وائتلاف عناصرها من جهة، وفي اعتبارهم ما بين الأثر الشعري (والأدبي) والكون من تماثل من جهة أخرى، ولعلّه هو الاعتبار الذي صدر عنه نعيمة في بعض نصوصه النقدية المنشورة في كتاب الغربال عندما تحدث عمّا بين الحياة بأسرارها وألغازها واضطرابها واختلاف أطوارها والأدب من وثيق الصلة [108]، أوحينما صوّر الشعر كما لو كان يتحدث عن الطبيعة فقال : "فالشعر الذي ينزل بفكري إلى أغوار تحتها أغوار ويعلو به إلى سماوات تلوح من ورائها سماوات، ويفتح لخيالي آفاقا خلفها افاق ويفسح لعاطفتي مدى يجرها إلى أمداء، هو الشعر الذي تستأنس به روحي وتتفح له براعم الحياة في داخلي" [109].

---

107) المرجع نفسه، ص ص 186-187.

108) تعرّض لهذا مرارا، انظر تمثيلا : ص 29، ص ص 76-77، ص 99 من كتاب الغربال.

109) المصدر نفسه، ص 129.

وقد يبدو غريبا أن نذهب مثل هذا المذهب ونحن نتحدث عن النمط المقطعي الذي توخاه شعراء الرابطة القلمية على ما رأينا، بيد أننا نعتقد أن هذا الإحساس يكف عن أن يخامر ذهن القارئ إذا ذكرنا أن بناء النصّ الشعري بناء مقطعيا يمكن أن يحمل على أنّه تجسيد لسعي جبران وأصحابه إلى كسر الأنساق الخليلية، وهي أنساق ذات أساس رياضي منطقي، وقد بلغوا في ذلك شوطا لا يمكن إنكاره وإن رأى أنس داود أنهم "لم يجددوا في أوزان الشعر بل نهضوا بفن تنويع القافية على النحو الذي بدأه الشعراء العباسيون ونما على يد الوشاحين (...) وأنّهم في هذا الجانب كانوا يسيرون في طريق مهّده لهم أصحاب الموشحات، وأن الشاعر المهجري لم يضف إلى فن التوشيح ما يصحّ أن يعتبر شيئا جديدا"[110].

ولا يخفى على ذي نظر أن أنس داود قد أهمل عنصرا مهمّا نرى نحن وجوب العودة إليه دوما، وهو الرؤية الفكرية أو المنظومة التي كان جماعة الرابطة القلمية يصدرون عنها فقد كان اعتراضهم على وحدة القافية وجها من اعتراضهم على الشكل العمودي ووجها من اعتراضهم على الصنعة (التي تذهب بالفن إذ أنّها تقوم على جملة من الحدود والقوانين لا بدّ من مراعاتها، وهي حدود وقوانين لا يمكن تصوّرها وفهمها إلاّ من حيث هي نتاج العقل والمنطق، فإذا بالصنعة – لذلك – تكرّس أوجه التقابل والثنائيات الضديّة (إذ أنّ حدّ الشيء أو تعريفه يعني أن ترسم له حدودا تنفي سواه وتفصله عنه وتميّزه منه تمييزا وفق أطر ومقاييس وقواعد لا يخرج عنها ولا يمكن بالتالي أن يكون الحدّ شاملا ولا ثابتا) ثمّ إنّ الصنعة تتعارض وما في الفن من اندفاع وما فيه من سعي إلى الشمول والقضاء على الثنائيات، في نظر الرومنطيقيين، ومن ثم كان النمط المقطعي نمطا يعكس ما في روح الشاعر من شوق إلى إدراك جوهر الحقيقة الشاملة، وكأنّ النمط المقطعي تصوير لذلك الشوق يتخذ التعدّد لا الوحدة والتنوّع لا المماثلة التامّة، وهو تعدّد وتنوّع – في المستوى الإيقاعي– يروم الشاعر منهما بلوغ ما ينشد تصويره دون أن يبلغه، فكأنما المقاطع

110) أنس داود، التجديد في شعر المهجر، ص 352.

محاولات دائبة يتوصّل الشاعر من خلال تنوّعها وتعدّدها إلى التعبير عمّا لا يمكن التعبير عنه بالكلام العادي المنطقي الخطي، وكأنها بما تثيره من مشاعر وأحاسيس تعلو على الكلام العادي المنطقي وكأنّها من خلال تلك الأحاسيس التي تثيرها في النفس توحي بما يودّ الشاعر التعبير عنه تعبيرا لا يتخذ التصريح مطية ولا البوح وسيلة.

فلعلّنا بهذا ندرك السبيل إلى بعض التأويل فيما يتعلق بالآصرة التي تربط بين الرؤية الرومنطيقية وحرص جماعة الرابطة القلمية على أن لا يظلّ الشعر في تصوّره (وفي إنجازه) وليد الصنعة (أو الصناعة)، وحرصهم على أن تتقلّص العناية بالعروض وقواعده وما ينجرّ عن ذلك من النظم، وحرصهم في الدعوة إلى أنّ نستعيض عن ذلك كلّه بالسعي إلى بلوغ مرتبة الشعر الحق، وهو شعر في تقديرهم يساعد على الإرشاد إلى الطريق المفضية إلى إدراك حقيقة الوجود في جوهرها وشمولها، وهو شعر مؤلف من مكوّنات قد تبدو متنافرة، غير أن تنافرها يخفي انسجاما مماثلا لما نراه في الكون من انسجام وائتلاف تجتمع فيهما عناصره وإن كانت تبدو في الظاهرمتنافرة أو لما نراه في الكائنات نفسها وما ينبني عليه وجودها من وحدة عضوية تظلّ هي هي لا تتحوّل عن جوهرها وإن تبدّلت مظاهرها : أليست البذرة تنتش فتغدو نبتة تنمو وتزهر وتثمر وتعرى وتكسى على مرّ الفصول وتختلف عليها الأطوار ولكنّ ذلك كلّه لا يغيّر من جوهرها شيئا، إذ يظلّ مردّها دوما إلى البذرة ويظلّ مآلها دوما إليها، أليست البذرة تحمل بالقوّة تلك المراحل كلّها، أليس وجود البذرة قائما على تآلف بين عناصرها المكوّنة لها لا يمكن إنكاره، فإذا كان النصّ الشعري، لحظة تكوّنه، صادرا عن إحساس أو انفعال أو عاطفة (وهي عبارات تتردّد في نصوص نعيمة النقدية، ويردّ إليها -فيما يردّ- منشأ النصّ الشعري)[111]، كان ذلك الإحساس أوتلك العاطفة بذرته، ومهما اختلفت عليها بعدئذ الأحوال، فمردّ النصّ إليها، ثمّ إنّه بسبب ذلك الاختلاف كان من الطبيعي أن يتخذ النصّ مظهرا لا يقوم على قاعدة التماثل التام بين أجزائه ومكوّناته،

---

111) انظر تمثيلا، الغربال، ص ص 75-89، فصل : الشعر والشاعر.

ولعلّ في هذا بعض التفسير لميل شعراء الرابطة القلمية إلى النمط المقطعي، ولعلّ فيه أيضا بعض التفسير لإعراضهم في أحيان كثيرة عن الشكل الخليلي التقليدي لما يطبع أجزاءه كلّها من تماثل يكاد يكون كليّا (فالأبيات الشعرية وفقه وحدات متماثلة على المستوى الإيقاعي الشكلي) وكأن جبران وأصحابه قد كانوا –عن وعي منهم أو عن غير وعي– ينشئون نصوصهم إنشاء الطبيعة كائناتها، أي على أساس من التنوّع والتباين يكمن وراءهما ائتلاف وانسجام، فيكون للأثر الفني بذلك من التماسك الداخلي والتناغم ما في الطبيعة من ارتباط عناصرها بعضها ببعض، ويكون النص الشعري بذلك أيضا منبنيا على فكرة واحدة هي بذرته التي تتجسّد فيها وحدته العضوية وإن اتخذ أشكالا إيقاعية تبدو متباينة أو خرج إيقاعه عن التماثل والرتابة وقصد الوحدة عبر التعدّد.

وما من شك في أنّنا لا نجد نصّا ممّا كتبه شعراء الرابطة القلمية يعبّر عن هذا الذي ذهبنا إليه تعبيرا صريحا أن ينظّر لهذه القضية تنظيرا يمكّن من اعتماده والركون إليه ركون المطمئن، ولكنّ لا يجوز – في اعتقادنا – أن ننظر إلى ميل شعراء الرابطة القلمية إلى الشكل المقطعي (وإلى غيره من الظواهر التي ذكرنا عرضا، وسنعود إلى تفصيل القول فيها) على أنّه أمر واقع نلاحظ وجوده وقد نذهب إلى تفسيره بتأثرهم بالأغاني الدينية والتراتيل الكنسية التي تعلّموها في صباهم فبقي صدى إيقاعها يتردد في نفوسهم ردحا من الزمن ثم انبجس من خلال ما كتبوا من الشعر، غير أنّ هذا التعليل – وإن لم يكن من الجائز إهماله أو إغفاله – يكتمل في ما نقدّر بالربط بين الرؤية الرومنطيقية وبعض مرتكزاتها وعناصرها (خاصة في ما يتصل بالوحدة الكونية وانسجامها وتناغمها في اختلاف مكوّناتها وتنوّعها) والنصّ الشعري في بنيته الإيقاعية وقيامه على الوحدة والتنوّع في آن واحد.

وإذا ما واصلنا سعينا على طريق التأويل، أمكننا أن نذهب إلى أن مسار القصيدة التقليدية الموحّدة القافية مسار يبدو خطيّا، ونعني بهذا أنّه مسار تتخلّله انقطاعات متقايسة (صوتيا وإيقاعيا وهو الأمر الذي يهمنا في هذا الصدد) ولكنّه مسار يبدأ عند أوّل بيت لينقطع عند البيت الأخير، وهو مسار منتظم

يعتني فيه الشاعر بالخواتم لأنّها "أبقى في الأسماع وأعلق بالقلوب"[112] عنايته بالمطالع وكأن الشاعر في مساره ذاك قد سلك طريقا هي كالجادّة تأخذه إلى نهاية مطافه دون عوج ولا التواء، وهو في ذلك شبيه بمن سار على الدرب حتى وصل، وإذا هو يتبع – عن وعي منه أو عن غير وعي – رؤية أساسها منطقي ترتبط فيه الأسباب بالنتائج والعلل بالمعلولات ربطا متسلسل الحلقات يضفي على المسار طابعا خطيّا، والخط لا بدّ منته إلى غاية ومبلغ من اتبعه النهاية، فإذا بالنص الشعري يتخذ – في بنيته العميقة – شكل المسار المعقلن أو شكل الطريق التي تسلم من انتهجها إلى ما يروم من المعرفة أو ما يودّ إدراكه من الحقيقة، ولا شك في أنه هذ المسار ناتج عن تصوّر للكون وتصوّر للمعرفة وكيفية بلوغها، هو التصوّر المنطقي المعقلن الذي ساد قرونا طويلة واعترض عليه الرومنطيقيون اعتراضا حينما اعتبروا أنّ إدراك جوهر الحقيقة والإحاطة بما تصطبغ به من شمول، أمران لا يتأتيان عبر طريق العقل والمنطق القائمة على التسلسل والخطية، وإنّما من خلال نظر يستبدل طريق المنطق (وما توحي به للإنسان من وثوقية وثقة) بطريق النفس والعاطفة والخيال والحلم والأسطورة وما إلى ذلك ممّا لا يوحي بالوثوقية ولا بالخطية، أي من خلال نظر يبحر متطلّبا تلك الحقيقة إبحارا لعلّ أساسه الدوران والطواف في المجاهل نشدانا للحظة يكاشف فيها بعض الحقيقة لا الإبعاد في طريق واضحة المعالم بيّنة الصوى، فكأنّ الرومنطيقي يتخذ إلى المعرفة طريقا دوّارة بسبب رفضه وهم الوثوقية الذي يطبع الطريق المعقلنة وبسبب سعيه إلى اجتناب التجزئة وعمله على إدراك الحقيقة الشاملة السرمدية، وتلك الطريق في دورانها تأخذه إلى أصقاع أثيرية تستعصي على النظر العقلي، وترسم دوائر يصعب أن نتصوّرها متماثلة تمام التماثل متجانسة كل التجانس ولعلّ التعبير عنها في مستوى الإيقاع من النص الشعري يتجسّد من خلال اختيار الشاعر النمط المقطعي، حتى لكان كلّ مقطع في النص الشعري دورة تأخذ الشاعر على أجنحة الخيال والرؤيا، وترحل به عساه يقع خلالها على بعض ما ينشد من

---

112) انظر على سبيل المثال ما يذكره ابن قتيبة في "الشعر والشعراء"، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف، 1966 ص ص 64-94.

الحقيقة أو يصيب بعض ما تهفو إليه نفسه من المعرفة، يدرك بها كنه الوجود وسرّ الكون ومنزلة الإنسان، فإذا اختلفت مقاطع بعض النصوص عن بعضها الآخر أمكن أن نرى في اختلافها – في البحر أو في القافية أو في عدد الأبيات (كما رأينا ذلك من خلال بعض النماذج) – أمرا عاديا في سياق الرؤية الرومنطيقية، مردّه إلى طبيعة التصوّر الذي ينشأ عنه النص الشعري والغاية التي يجري إليها.

لعلّ في ما ذهبنا إليه من تأويل سعينا من خلاله إلى أنّ نبيّن ما يربط بين الرؤية الرومنطيقية وميل جماعة الرابطة القلمية إلى الشعر المقطعي من رابط خفيّ ما يزيدنا اقتناعا بأنّ ذلك الميل –وإن لم يكن غريبا عن تأثرهم بإيقاع التراتيل الدينية– يعكس موقفا قد عرضنا بعض مقوّماته ومظاهره عند حديثنا عن نصوص نعيمة وجبران النقدية والنظرية، وما عودتنا إلى الحديث عن الموقف الذي تولد منه ذلك الميل إلاّ لمزيد الإلحاح على أنّ اختيار النمط المقطعي لدى شعراء الرابطة القلمية قد كان عن وعي تامّ بوجوب توجيه الشعر إلى غير الوجهة التي اعتادها قرونا طويلة، وإلى غير الوجهة التي اتخذها له شعراء "البعث" و"الاحياء"، كما كان عن وعي تامّ بأنّهم –من خلال ذلك الاختيار– إنّما يفتحون سبيلا جديدة للشعر، أو يفتحون له "عهدا جديدا" لعلّ من أخصّ خصائصه الحرية والانطلاق من خلال السعي إلى الانعتاق من "قيد القافية"، ذلك أن القافية لا تكتسب ما أضحى لها من القيمة إلاّ من حيث أنّها تكرّس الانصهار في قالب معلوم يصب فيه الخطاب الشعري، فهي تمثل حدّا لا بدّ من الوقوف عنده وتجسّد شكلا لا يمكن الانفلات منه فهي الحدّ الذي يقف عنده البيت من الشعر لا يتعداه (صوتيا وإيقاعيا ونحويّا تركيبيا ودلاليا) أو لا ينبغي أن يتعداه، ومهما اجتهد الشاعر في السنة الشعرية فإن عليه مراعاة ذلك الحدّ ومهما سعى فلا فكاك له من ذلك القيد بما ضبط له من القواعد والقوانين (وهي لا تصدر إلاّ عن نظر عقلي)، أمّا صياغة الخطاب على النمط المقطعي فهي – فيما نقدر– تجسيد لما كان في نفوسهم من رغبة إلى التحرّر والانعتاق من جهة أن ذلك النمط في الكتابة الشعرية يمثل كسرا للنسق الكلاسيكي، خاصّة أنّهم – وقد خرجوا به من مواضيع لم تكن تعتبر "جديّة" مثل الأغاني التي

تتخلّل المسرحيات إلى تناول قضايا جوهرية تمسّ منزلة الإنسان من الكون وتتصل بانسجام عناصر الكون تحقيقا للوحدة الكونية وما إلى ذلك، ولعلّ هذه الرغبة في التحرّر والانعتاق التي تجلّت في ميلهم إلى الشعر المقطعي قد تجلّلت أيضا في جوانب أخرى من المنجز الشعري لدى جماعة الرابطة القلمية، مثل تنويع القوافي والمزج بين البحور في النصّ الشعري الواحد.

أمّا التنويع في القوافي، فإنّه ظاهرة غير دارجة في التراث الشعري العربي، وهو متصل إمّا بالرجز (وخاصة في الأراجيز التعليمية على ما هو شائع معروف) أوبالدوبيت (أن تتبدل القافية بعد كلّ بيتين من الشعر) أوبالموشح وفق القوانين الضابطة لذلك على ما انتهجه الوشاحون ولعلّ الشعراء حينما كانوا يختارون هذا المسلك في الكتابة الشعرية كانوا على وعي بأنهم لم يكونوا يكتبون شعرا "رسميّا" ينفق في المجالات التي كان ينفق فيها الشعر "الجدّي"، ولم يكن هذا النمط من الكتابة الشعرية يلقى من عناية النقاد به إلاّ قليلا، بل إنّ ذلك، إذا خرج عن الرجز كان يعدّ من عيوب الشعر (وهو الإكفاء) وكان على الشعراء اجتنابه حتى تكون صنعتهم منخرطة في "الأنموذج" الذي ينبغي اتباعه، أوبعبارة أخرى حتى يستجيبوا للقواعد والقوانين التي لا بدّ من مراعاتها، أوحتى يكونوا ضمن "منطق الصنعة" وحدودها، غير أنّ الأمر لم يكن على هذا في تصوّر جماعة الرابطة القلمية خاصّة أنّهم قد عاشوا في فترة تنادى فيها عدد غير قليل من الشعراء بوجوب التخلّي الكامل عن القافية، إذ ليست من ضرورات الشعر، إلى جانب أنّها "تحدّ المعنى وتقود الشاعر بعيدا عن أفكاره الأصيلة، وتضطرّه إلى أن يخضع عواطفه وأفكاره لها، وتصدم إحساس الشاعر وهو في غيبوبة الإبداع وحساسية الخلق، وإنّ تأثيرها الصاخب يفسد موسيقى الوزن كما أن القصيدة الجيّدة تحتفي بالصور والأفكار أكثر مما تحتفي بالقافية" [113]، وكان من نتائج هذه الدعوة أن ظهر "الشعر المرسل"

---

113) خصّص صامويل موريه الفصل الرابع من كتابه عن الشعر العربي الحديث لهذه القضية، وفصّل فيها القول وأطال من الاستشهاد وبيّن – من خلال منهجه التاريخي – أصول هذه الدعوة وأطوارها بيانا يغني عن العودة إلى تفاصيلها، وسقنا هذا الشاهد من الصفحة 129 من كتابه، انظر : S. MOREH, Modern Arabic Poetry,op.cit, pp.125-156.

(وهوشعر يكون كل بيت فيه من قافية تختلف عن سابقتها وعن لاحقتها، وقد تكون الأبيات من بحور مختلفة أيضا) وانتهجه عدد غير قليل من الشعراء زمن الرابطة القلمية وبعدها، متجاوزين بذلك ما أنجزه جبران وأصحابه إذ قد بقوا عند حدود الشعر المقطعي (غالبا) بما فيه من قافية يلتزمها الشاعر في كلّ مقطع، رغم أن دعوتهم قد كانت أبعد من هذا، يستشف منها القارئ أنّه لم يكن في نفوسهم اقتناع بوجوب البقاء في تلك الحدود، بل كانوا – على عكس ذلك تماما – يدعون إلى وجوب التخلّي عن هذا "القيد" الذي يمنع انطلاق الشاعر، إذ كيف يمكن أن نقيّد العاطفة والإحساس والخيال بمثل ذلك القيد، وبينها وبينه تعارض جوهري يعود إلى طبيعة كلّ منهما ومنشئه: فمنشأ الحدود هو العقل ومنشأ العاطفة والإحساس والخيال هو النفس (أو الروح)، ولما كان الشعر لغة الأرواح وخطاب النفوس، كان من التجني إخضاعه لقيود صاغها العقل، أفلا يكفي أن يكون الشاعر مجبرا على استعمال لغة الناس وهي تقوم في جزء منها على حدود مضبوطة وقوانين لا بدّ من مراعاتها ؟ ألا تؤدّي هذه القيود الإضافية إلى إفساد لغة النفس وتزييفها بالصنعة وتحويلها عن مسارها والوصول بها إلى غير الغاية التي تقصدها ؟

إنّ الناظر في شعر جبران وأصحابه يرى أنهم أعرضوا إعراضا عن المقتضيات التي سنّها المقلّدون واعتبروها من لوازم الشعر في ما يتعلّق بالقافية وحدودها وعيوبها، وقد كان ما صاغوه من الشعر سندا لما كتبوه في فصولهم النقدية أو في خواطرهم التي نجد فيها إشارات إلى هذه القضية على ما بيّنا في القسم الأوّل من هذا الفصل، ولئن بدت درجات الاعتراض مختلفة من شاعر منهم إلى آخر، فإنّها في جميع الحالات، تبيّن أنّهم قد استتنوا تلك السنة "الجديدة" عن اقتناع أوعن موقف هو لا شك وثيق الصلة برؤيتهم الكون والإنسان، وبما كان يدور بينهم من حديث في هذه القضايا الدائرة على الأدب والشعر حدّا ووظيفة، وإذا ما أردنا التمثيل على هذا الذي قلناه ذكرنا شعر جبران أو شعر

نعيمة [114]. أمّا شعر جبران، فهو خمسة عشر نصا (يدخل ضمنها قصيد "المواكب")، لم يلتزم فيها القافية الموحّدة إلاّ في ثلاثة نصوص منها هي : سكوتي إنشاد (وهو في تسعة أبيات) و: إذا غزلتم (وهو في أربعة أبيات) و: الشهرة (وهو في أربعة أبيات أيضا) [115] ولا تمثّل هذه النصوص الثلاثة سوى خمس مجموع النصوص التي كتبها جبران، ولكن هذه النسبة تتراجع وتقلّ أهميتها بالنظر إلى عدد الأبيات، إذ أنّ هذه النصوص الثلاثة لا تجمع سوى سبعة عشر بيتا من شعر جبران كلّه (وهو في 512 بيت من الشعر) بينما نراه قد أقام بقية شعره على تنوّع القافية حسب أنماط تتراوح من الدوبيت إلى المثلث أو المربع وغيرها.

وأمّا شعر ميخائيل نعيمة، فهو ثلاثون نصّا مكتوبة بالعربية أصلا، وهي النصوص التي نشرها في "همس الجفون"، والناظر فيها يتبيّن أنّ نعيمة لم يلتزم القافية الموحّدة إلاّ في تسعة نصوص من الثلاثين[116] (وهي نسبة ضعيفة لا تصل الثلث) غير أننا إذا نظرنا إلى مجموع الأبيات في هذه النصوص وجدنناه واحدا وأربعين ومائة بيت (من جملة 687 بيت)، وهي نسبة لا تتجاوز الخمس

---

114) نذكر هذين الشاعرين تمثيلا، وليس الحديث عن شعرهما ببعض التفصيل على سبيل الانتقاء بهدف إخضاع هذا الشعر لفكرة مسبّقة، فقد بيّنا من قبل اعتماد جميع شعراء الرابطة الشكل المقطعي بنسب متفاوتة واستعرضنا ذلك، ولئن اقتصرنا على جبران ونعيمة في هذا الموضع فإنّما مردّ ذلك إلى حرصنا على عدم إثقال البحث بأرقام وإحصائيات يمكن أن يقرأها الباحثون على طرائق شتى، ولكننا – رغم هذا – نذكر أن نسيب عريضة قد اعتمد تنويع القافية في أربعين نصّا من نصوصه الإثنين والتسعين التي تضمّها مجموعة "الأرواح الحائرة"، وأن أيّوب اعتمد تنويع القافية في خمسة عشر نصّا من جملة واحد وأربعين وردت في "أغاني الدرويش" وأن أبا ماضي عمد إلى ذلك في ثلاثة عشر نصّا من مجموع ستة واربعين، غير أنّ هذه الأرقام تغدو ذات دلالة مختلفة إذا ذكرنا أن شعراء الرابطة (وخاصة عريضة وأبا ماضي في هذا المقام) قد نظموا مطوّلاتهم (مثل على طريق إرم لنسيب عريضة أو الطلاسم لأبي ماضي) على أساس تنويع القافية، ومهما كان الأمر فإن ظاهرة تنويع القافية من السمات الثابتة في شعر جبران وأصحابه.

115) انظر : ص 594 و ص 610 من المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران.

116) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، انظر ص 71 (لما رأيت الناس) ص 73 (الطمأنينية) ص 81 (ذمك الأيام) ص 83 (إلى دودة) ص 93 (الهم) ص 96 (العراك) ص 97 (يا بحر) ص 99 (بين الجماجم) و ص 108 (الآن).

إلاّ قليلا غير أنّنا إذا ما دققنا النظر في نصوص نعيمة وجبران التي التزما فيها القافية الموحّدة، وجدناها في الغالب نصوصا اتخذت النمط المقطعي دون تنويع في القافية، فكأنها نصوص لم تستجب تمام الاستجابة لمتطلّبات الصياغة الشعرية التقليدية من حيث أنها كرست نسق التسلسل الخطي للنصّ الشعري وعوّضته بنسق مقطعي ذهبنا إلى أنّه لا يخلو من سمة دائرية يتجسّد فيها الانطلاق من قيود البناء التقليدي، وإذا نحن في الحالتين جميعا بإزاء منجز شعري لا شك في أنّه يدعم ما نادى به شعراء الرابطة القلمية ودعوا إليه من وجوب تقليص دور القافية والحدّ من أثرها في النظم، وفي تقليص دورها والحدّ من أثرها سعي إلى تصوّر الشعر على غير ما استقرّ في السنة الشعرية وكرّسه نقدة الشعر ومؤرخوه على مدى قرون، كما أن في تقليص دور القافية وفي المناداة بعدم التزامها والعمل بذلك في كتابة الشعر موقفا من بنية الشعر التقليدية، وهي بنية قد بدت لجبران وأصحابه قسرية لا تمكن الشاعر من الانطلاق في التعبير عمّا يختلج في فؤاده وفي الإفضاء بذات نفسه إفضاء يكشف به ما تحجب في أغوارها، ولعلّنا - من خلال هذا المنجز الشعري - نقف على جانب آخر من الجوانب التي يظهر فيها جليا كسر النسق التقليدي وشروطه ومقتضياته، كما يظهر فيها جليا انطلاق الشعر نحو آفاق جديدة رحبة متحرّرة من ضغوط الكتابة الشعرية التراثية، آفاق لعلّ أولى خصائصها التنويع والتعدّد، تنويعا وتعدّدا لعلّهما لم يدركا منتهاهما ولا غايتهما رغم ما طرأ على الشعر العربي من تجارب كثيرة في الحقب التي تلت حقبة الرابطة القلمية وشعرائها، ونقصد بهذا أن التنويع في القافية قد جاء يسند الميل إلى النمط المقطعي في كتابة الشعر والخوض في مواضيع تمسّ كيان الإنسان وكينونته ومنزلته، وكان التنويع في القافية بابا آخر ولجه جبران وأصحابه في سعيهم إلى أن يعانق الشعر الحياة ويكون توأمها، فيكون واسعا مثلها عميقا كأسرارها متعدّدا متنوّعا تعدّدها وتنوّعها دون أن يخرج بذلك عن وحدة جوهرية تمثل أساسها وأساسه.

الفصل الثّالث

نحو شعر التفعيلة والجملة الشعريّة؟

يتصل بالنمط المقطعي والتنويع في القافية جانب آخر كان من سمات الشعر عند شعراء الرابطة القلمية، وهو المزج بين بحرين أو أكثر في النص الواحد، وقد عمد إليه جبران كما عمد إليه جلّ أصحابه في بعض ما كتبوا من قصائد، ولكنّ هذه الظاهرة ظاهرة المزج بين البحور قد ظلّت لدى شعراء الرابطة متصلة بالنمط المقطعي (مهما كان نوع المقاطع وعدد أبياتها) وهو ما دفعنا إلى اعتبارها متصلة به اتصالا.

وقد يغري الباحث أن يعمل على تحديد من كان أوّل من عمد إلى المزج بين البحور في نصّ شعري من بين جماعة الرابطة القلمية، خاصة أن ميخائيل نعيمة ونسيب عريضة قد اعتنيا بتأريخ قصائدهما من جهة، وأننا نعرف أنّ قصيدة جبران : "المواكب" قد نشرت للمرّة الأولى سنة 1919 على ما هو معروف مشهور [117] من جهة ثانية، لكن البحث في هذا الجانب يبدو لنا غير ذي دلالة، لأنّ المنهج الذي اتبعنا منهج نسعى من خلاله إلى أن نقف على الظواهر المشتركة بين جماعة الرابطة القلمية، وهي ظواهر سعينا إلى أن نبيّن اندراجها في سياق رؤية فكرية مترابطة الحلقات منسجمة المكوّنات، تفصح عن موقف من الكون والإنسان كما تفصح عن نهج في الكتابة الشعرية لعلّهما لم يكونا غريبين عمّا كان يدور في لقاءاتهم من أحاديث على ما أشرنا إليه، وهو أمر يحدّ من قيمة النظر فيمن كان منهم السابق إلى هذا الباب (باب المزج بين البحور) وإلى غيره أيضا، وتحدّ من دلالاته كذلك، فما معنى مثلا أن نقول إن نسيب عريضة هو أوّل من نظم على هذا النمط ومزج بين البحور في نصّ واحد، وهو قصيدته : "النعامى" [118] التي ذكر أنّه، نظمها سنة 1916، وكان

---

117) انظر : ميخائيل نعيمة، مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية، ص 21.

118) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص ص 53-58.

ذلك منه قبل أن تظهر قصيدة جبران : "المواكب" (1919)، وماذا يمكن أن نستنتج من ذلك ؟

لعلّنا لا نجانب الصواب إن ذهبنا إلى أنّ الأهمّ من التتبع التاريخي الذي يرصد انبثاق الظاهرة - في هذا المجال - إنّما هو السعي إلى بيان تواتر تلك الظاهرة لدى شعراء الرابطة القلمية من جهة وإلى بيان كيفيات تواترها وحدودها من جهة ثانية، عسانا من خلال ذلك كلّه نصل إلى الوقوف على إسهام هؤلاء الشعراء في كسر النسق الخليلي وتخطي حدوده، والوقوف على ما يمكن أن يكون من صلة بين النظم على ذلك الأساس من المزج بين البحور والموقف الفكري الذي كانوا يصدرون عنه، وعسانا كذلك أن نستجلي إسهام جبران وأصحابه في تطوير الشعر العربي وتحديث طرقه والتمهيد للمراحل اللاحقة.

وقد رأينا - لهذا كلّه - أن نتتبع النصوص لنرى إلي أيّ مدى وصل الجماعة في المزج بين البحور، خاصة أن النمط المقطعي مما يسهّل هذا المزج لأنّه يمهّد للقارئ الخروج من نسق إيقاعي إلى آخر تمهيدا قد لا يحسّ معه نشازا ولا اضطرابا.

حازت قصيدة جبران : "المواكب" شهرة عظيمة، ربما كان مرجعها إلى أنّها مطوّلة (فهي في 203 أبيات) موضوعها "نظرات شاعر(...) في الأيام والليالي" [119] وربما كان مردّ شهرتها إلى بعض ما جاء في المقدمة التي كتبها لها نسيب عريضة (في الطبعة الأولى)، وقد ذكر فيها أنها "مؤلفة من مقاطع تبحث في مواضيع مختلفة فلسفية يتكلم بها سلبا وإيجابا شخصان في موضوع واحد (...) وأظنها أوّل قصيدة من نوعها في العربية تتضمّن صوتين يتكلّمان سلبا وإيجابا" [120] ولم يفت عريضة أن يشير إلى أن دعوة جبران إلى الغاب

---

119) هو العنوان الفرعي الذي صدرت به "المواكب" في نشرة 1919 - ولم نجد إشارة إلى دار النشر ولا إلى تاريخه.

120) المواكب، تقديم نسيب عريضة، ص ص 10 و 12، وذهب نعيمة إلى غير هذا الرأي في تقديمه "المواكب"، فاعتبر أنّه يجري في النصّ "تيّاران يبدو كما لو كانا حوارا بين شخصين، ولكنهما ليسا كذلك"، ص 21 من المجموعة الكاملة.

تخفى تمرّدا على العادات والشرائع، وتمرّدا على كلّ قيد، وهي إشارات -إذا أضفناها إلى الملاحظات السابقة - نستنتج منها أنّ جبران وأصحابه قد كانوا على وعي تامّ بأنّهم انتهجوا نهجا جديدا في الشعر يقوم على المقاطع للتعبير عن مواضيع فلسفية، ويقوم على نسج النص نسجا ثنائيا ذا صوتين، وقد تجسّد الصوتان في بحرين التزمهما جبران في النص كلّه، فكان الصوت الأوّل على البسيط وكان الثاني على مجزوء الرمل، ومهما كان التأويل الذي نذهب إليه في أمرهما، فإنهما يجسّدان ظاهرة غير شائعة في التراث الشعري العربي وهي ظاهرة المزج بين بحرين في نصّ واحد مزجا لا نخاله إلاّ عن قصد واضح ووعي كامل ولا نخاله أيضا إلاّ صدى للتمرّد على العادات وصدى للرغبة في كسر القيود الموروثة في التعبير الشعري، وليست تلك الرغبة بظاهرة في المزج بين بحرين في نصّ واحد فحسب، بل هي واضحة أيضا في إقامة المقاطع على عدد من الأبيات غير قارّ، خاصة في المقاطع المبنية على البسيط أوّل الأمر ثم في نهاية النصّ حينما تخلّى جبران عن نسق المقاطع التي بناها على الرمل (رباعية فدوبيت) إلى عشرة مقاطع من نمط الدوبيت في مجزوء الرمل، ولا يخفى أن تغيير النسق يدخل على النص طابعا إيقاعيا جديدا لم يكن له.

وشبيه بالمواكب في المزج بين بحرين نصّ لنسيب عريضة بعنوان : "طريق الحيرة" [121] وقد تعرّضنا له وذكرنا كيف أن الشاعر راوح فيه بين الخفيف ومجزوء الرمل، فبدأه ببيت من الخفيف أردفه بمقطع من ثمانية أبيات من مجزوء الرمل، وأنهاه بالخفيف فجعل نصّه يكتنفه بحر الخفيف مبدأ ومنتهى، وقد جاءت أبيات الخفيف الأربعة في النص على قافية واحدة فأكسب الشاعر بذلك نصّه طابعا إيقاعيا متميزا حتّى لكأن أبيات الخفيف علامات يهندي بها في طريق حيرته الذي أخذه في متاهة قوافي مجزوء الرمل، أو حتى لكأنها محطات يستريح عندها من عذاب الحيرة، وقد تعاورته في طريقة الشكوك والالام والأحزان.

121) انظر : الأرواح الحائرة، ص ص 220-221.

ويمكننا أن نذكر نصا آخر لنسيب عريضة أيضا، وعنوانه: "أنامل النسيان" [122]، أقامه على مزج طريف بين بحرين (هما السريع والخفيف) من جهة وبين ثلاثة أضرب من المقاطع : فقد بدأه بمقطع من صنف الدوبيت من السريع:

أنامل النسيان مرّي على قلبي مرور الوحي في الخافيات

أتبعه بثلاثة أشطر من منهوك الخفيف :

فـــهو في نوبة الخيـــال
تائـــه الفكـــر عـــن مآل
جائـــع خـــبزه المحـــال

وأردف هذه الثلاثة بشطر من السريع مثل الدوبيت في قافيته :

يشغله الماضي عن الآتيات

وإذا نحن بإزاء مقطع كبير يكتنفه السريع من طرفيه ويتخلله الخفيف المنهوك، ويتردّد هذا الإيقاع في النص كلّه ست مرات، فيضفي على النص طابعا إيقاعيا لا يخلو من طرافة، قد يحسّ القارئ فيه ببعض الترجرج، خاصّة أن القوافي غير متجانسة ولا ثابتة من مقطع كبير إلى آخر، حتى لكأن النص جملة من الدوائر تأخذ الشاعر من ذكرى إلى ذكرى، أو لكأن الشاعر يغفو ويغرق في النسيان فتقلّ كميّة الكلام وتتقلّص من السريع إلى منهوك الخفيف ثم يعود الشاعر وتعاوده الذكرى فيرجع إلى السريع، وقد نذهب في تأويل بنية النصّ الإيقاعية مذاهب شتى، ولكنها ربما لم تخرج عن الإشارة إلى ما في النص من تردّد نغمي أنجزه الشاعر بفضل ما زرع فيه من مراوحة واضحة للعيان.

---

122) المصدر نفسه، ص ص 242-245 : كما أنّ لنعيمة نصّا مزج فيه بين بحرين، عنوانه : نهر يغني، وهو من النصوص التي نظّمها باللغة الأنجليزية ثم نقلها إلى العربية، انظر : همس الجفون، ص ص 130-131، ولأبي ماضي كذلك نصّ مزج فيه بين بحرين، عنوانه : "هي"، انظر : الجداول، ص ص 118-121.

والحق أن شعراء الرابطة القلمية لم يكتفوا بهذا المستوى من المزج بين البحور في نصوصهم الشعرية، إذ قد تجاوز بعضهم البحرين إلى الثلاثة (مثل : نسيب عريضة في قصيدة : نفحات وطنية، أوفي مطوّلته: احتضار أبي فراس)[123] إلى الأربعة [124] بل وإلى المزج بين خمسة بحور في نصّ واحد مزجا يدعو إلى التوقف عنده والعمل على بيان بعض دلالاته وأبعاده.

أشرنا في ثنايا بحثنا إلى قصيدة : "على طريق ارم" التي كتبها نسيب عريضة سنة 1925، وهي قصيدة طويلة، احتلت من مجموعة الأرواح الحائرة ما يناهز العشرين صفحة، وقد قسّمها الشاعر إلى ستة أقسام، وضع لكلّ قسم منها عنوانا فرعيا، فكان القسم الأول: "أوّل الطريق" والثاني: "القلوب على الدروب" وهكذا إلى أن وصل إلى القسم السادس، ووصلت الرحلة إلى مبتغاها أو أدركت الطريق منتهاها، فإذا نحن أمام : نار إرم ولا نريد العودة هنا إلى بعض الدلالات الرمزية التي تزخر بها هذه المطوّلة بالمزج بين البحور في هذا النصّ، وهو نصّ افتتحه الشاعر بأحد عشر مقطعا رباعيا من مخلّع البسيط، هذا أوّلها :

تفتحـــت أعيـــن الـــدراري	واستيقـــظت أنفـــس الليـــالي
وهينمت في الدجى الأماني	ورفـــرفت أجنـــح الخـــيال
وأفلـــت الحلـــم من عـــقال	فطار يسعى إلى الجمال
فقـــم بنـــا يـــا سمير نفسي	نقفو الأماني إلى الكمال [125]

وتأخذ الرباعيات الشاعر في سعيه "إلى الكمال" على "أجنحة الخيال"، وتكون كلّ رباعية على قافية تختلف عن قافية سابقتها وتكون تلك الرباعيات كالمراحل الصغرى يقعطها الشاعر في إطار مرحلة أكبر منها هي الرحلة التي تتألف من هذه الرباعيات الإحدى عشرة، وتنغلق المرحلة برباعية شبيهة بالأولى في ألفاظها، مماثلة لها في قافيتها ولكنها على نقيضها في دلالتها :

---

123) انظر : الأرواح الحائرة، ص ص 79-81 ثم ص ص 211-219.

124) المصدر نفسه، قصيد النعامى، ص ص 53-58.

125) المصدر السابق، ص 179.

تقـرّحت أعيـن الـدراري وحشـرجت أنـفس الليالي
وولولت في الدجى شكوكي ورفـرفرت أجنـح المحال
واسـتأسر الحلـم باختيـار وطار هـمي بـلا عـقال
فـعد بـنا يا سميـر حزني نقنع في الأرض بالخيال[126]

يكفي أن نقارن الرباعيتين لنتبيّن ما جناه الشاعر من "أوّل الطريق"، ويكفي أن نعتمد في المقارنة، النظر في ما طرأ على الألفاظ من تحوّل، أصاب الأفعال حينا (تفتحت أعين الليالي / تقرّحت أعين الليالي، استيقظت أنفس /حشرجت، هينمت / ولولت، أفلت الحلم / استأسر الحلم، وهلمّ جرّا) وأصاب الفواعل حينا آخر (أجنح الخيال / أجنح المحال) ويمكن أن نمضي في هذه المقارنة أشواطا نستخلص منها آخر الأمر أنّ "أوّل الطريق قد أفضى بالشاعر إلى قعود الحلم وانطلاق الهم، أو إلى طغيان الشك واستتباب الحزن، أو إن شئنا الإيجاز قلنا إنّ أوّل الطريق قد ال إلى مأزق أو إلى رتج، هو رتج على صعيد الدلالة، وقد كان رتجا على صعيد الإيقاع أيضا، فإذا بالشاعر يتحول عن الرباعيات من مخلّع البسيط إلى نوع آخر من المقاطع متألف من دوبيت على الخفيف وشطرين على منهوك المتدارك :

يـا حـداة القلوب رفقا طال درب الـهوى وشقا
فـإلام القلـوب تشـقى هـل لهـا وقفـة فتلقى
راحة في الدروب
يا حداة القلوب [127]

وكأنّ هذا القسم الثاني من النص مقابل تمام المقابلة للأوّل، فلئن بدأ القسم الأوّل (أوّل الطريق) بالتفاؤل وانتهى بالانغلاق والتشاؤم، فإنّ هذا المقطع الثاني يبدأ بالتعبير عن بعض الحيرة لينتهي بضرب من التفاؤل والإصرار على الدعوة إلى مواصلة الرحلة إلى "إرم" :

---

126) المصدر السابق، ص 181.

127) المصدر السابق، ص 182.

لا تهــمنــك الــرمــال   لا يــعيــقــنــك العقال
قــد ســرى قبلك الجمال   مــعه النــور والكمــال
فاسرعي يا قلوب
واهتدي بالطيوب

وإذ وصل الشاعر إلى هذه الدعوة المتفائلة المنفتحة، تحوّل عن هذا النمط من المقاطع وعن البحرين اللذين كانا دعامتها الإيقاعية إلى مقطع من ثمانية أبيات على مجزوء الوافر هي القسم الثالث من المطوّلة، وعنوانه: "الطلل الأخير"

تــرفق أيها الطلل   فقلبي طافح وجل

ولكن هذاا لمقطع طافح بالشك والتساؤل، خاو من الأمل والرّجاء، ينغلق على ضرب من الإقرار بالعجز :

ولكنــي حلمت بهــم   وأتبعهم فلا أصل[128]

وكأن الشاعر لم يطق ما أصابه من ارتداد الحلم إلى إقرار بانحراف الفعل عن مقصده الأساسي، أو كأنه أراد أن يتحدث فيفضي بذات نفسه ساعيا إلى بيان أسباب ذلك، فتحوّل عن مجزوء الرمل إلى المجتث، لينظم خمسة مقاطع يتألف كل منها من تسعة أبيات :

نحــرت ناقة وجدي   عــلى ضريح غريب

ولئن لم يتحول الشاعر عن المجتث حينما انتقل إلى القسم الخامس من نصّه (القيروان) فإنّه مع ذلك لم يواصل على النمط المقطعي نفسه، ذلك أن المقطع الخامس من القسم الرابع ينتهي على إقرار بالوحدة وبعض الخيبة والعذاب المقيم، وربما لم نبالغ إن قلنا إنّه ينتهي نهاية رومنطيقية يبدو الشاعر فيها نبيّا لا يدرك قومه معنى ما يدعوهم إليه، فينبذونه ويقتلونه، فيموت فداء لهم، وتختلط عندئذ صورة النبي صالح بصورة المسيح :

---

128) المصدر السابق، ص 185.

ضحيّتــها لا لــجـدوى ولا لضـيف حـبيـب
وعــدت للقفـر وحدي أنوء تحت صليبي... (129)

ولعلّ في هذه العودة المنكسرة ما يفسّر انتقال الشاعر إلى نمط مقطعي آخر، وإن حافظ على البحر ذاته، وهو انتقال مكّنه من أن يسترد أنفاسه ويستجمع قواه ويعمل على جمع شمله ورأب صدعه :

علـــى طريق الجنون
بيـــن المنى والمنون
حيال وادي السكون
وقفت أجمع ركبـــي

ويراوح الشاعر في هذا القسم بين أربعة أشطر (على هذا النسق التقفوي) ومقاطع من خمسة أبيات على البحر نفسه، ويختتم هذا القسم بنغمة تفاؤلية لا تخفى، وكأنه أحسّ أنّه قد بلغ مناه من رحلته وأنّه صار على مقربة من "إرم" :

فاصمـــت وسر في السكون
علــــى طـــــريق الجنون
لــعلّــــه بــعــد حـيـن
يبدو لنا وجه ربي ... (130)

ولما كان أمر الشاعر، نهاية القسم الخامس، على التفاؤل والفرح ببلوغ المرام، كان من الطبيعي – فيما نقدّر– أن ينتقل من بحر إلى آخر، وقد آثر أن يكون تعبيره عمّا خالج نفسه من الجذل –في مستوى الإيقاع الخارجي– من مشطور المتدارك :

صاح قــل هل ترى فــوق أوج الذرى
بــارقــا قــد سرى مــا وراء الحدود
تلك نار الخلود (131)

---

129) المصدر السابق، ص 186 ثم ص 188.

130) المصدر نفسه، ص 195.

لئن توقفنا – ببعض التفصيل– عند نصّ نسيب عريضة : "على طريق إرم" فلما قد رأينا فيه من خصائص تجلّت في الإيقاع الخارجي من خلال مزج الشاعر بين خمسة بحور، ولمّا لاح لنا أيضا من تواز بين معاني النص وانتقال الشاعر من بحر إلى آخر (ولسنا نعني هنا أن البحور التي تخيّرها هي البحور المعبّرة عن المعاني التي جعلها أساس نصّه) ونقصد بذلك أن انتقال الشاعر من بحر إلى آخر قد كان – في تقديرنا – وليد استفراغ الكلام في كلّ قسم من أقسام المطوّلة ووليد بلوغ الشاعر ما يروم بلوغه من التعبير فيه، وما من شك في أن هذا النصّ ليس الوحيد فيما كتب شعراء الرابطة القلمية من نصوص أقاموها على المزج بين البحور، لا عن عجز – فيما نرى– عن صياغة نصّ كامل على بحر واحد (وفي ونصوصهم عدد غير قليل قائم على البحر الواحد) ولكن عن موقف فكري وعن رؤية شعرية أيضا سعوا إلى تجسيدها في المنجز الشعري من خلال الانتقال من بحر إلى آخر في النص الواحد كلّما دعا الشاعرَ إحساسه وعاطفته إلى ذلك، وكلّما طرأ على نفسه انفعال يختلف عن الانفعال السابق، أو كلّما رام إقامة ضرب من التماثل بين بنية النص والموضوع الذي يخوض فيه، كما رأينا ذلك في نصّ رشيد أيوب : "هي الدنيا [132] وبيّنا انتقاله من نمط من المقاطع إلى آخر ومن بحر إلى آخر حتى أقام نصّه على خمسة بحور (وإذا اعتبرنا مجزوءاتها كانت ثمانية) وذهبنا في ذلك إلى أن الشاعر قد كان يروم أن يعكس نصّه ما في الدنيا من تقلّب أطوار وتبدّل أحوال واختلاف صروف وتنوّع مظاهر وتنافر ظواهر.

فالمزج بين البحور في النص الواحد يعضد – في المستوى الإيقاعي– ما تعرّضنا له من الظواهر التي سعى شعراء الرابطة القلمية إلى أن يجعلوها من الثوابت في شعرهم [133] (مثل الشعر المقطعي وتنويع القوافي) ليكون ذلك

131) المصدر نفسه، ص 196.

132) انظر : أغاني الدرويش، ص ص 164-173.

133) ذكر محمد الهادي الطرابلسي أنّه وجد "ظاهرة طريفة في استخدام البحور في الشوقيات، ليست مطردة ولكنها تلفت الانتباه وتتمثل في إقامة قصيدة [واحدة] وقطعة [واحدة] على بحرين مختلفين. أمّا القصيدة فهي بعنوان "أبو الهول" (...) جعل الشاعر قسما منها (من 1 إلى 77) على المتقارب، وآخر (من 78 إلى 89) على المتدارك، (...) وأمّا القطعة.../...

منهم وجها آخر من وجوه الاعتراض على السائد ومناهضة ما أسلم الناس من حولهم إليه قيادهم واعتبروه الغاية التي لا مزيد عليها، وربّما كان ذلك من جبران وأصحابه في سبيل أن يقيموا الدليل - في مستوى المنجز الشعري - على أن دعوتهم ليست من باب الكلام يرسل على عواهنه، وأن يبيّنوا أن الأوزان (والإيقاع بوجه عامّ) ينبغي أن تكون في خدمة الشعر الحق، فتنطلق حيث يريد لها الشاعر أن تنطلق وتتلوّن حيث تروم عاطفته تلوينه وتتبدّل حيثما أراد هو أن يوحي لقارئه برعشة سرت في فؤاده أو بخلجة عرت إحساسه، وأن يبيّنوا من ثم أنّ الأهمّ ليس الوزن بل العاطفة التي يقصد الشاعر التعبير عنها، وليست القافية التي تقيّد الشاعر بل الانفعال الذي يطرأ عليه فيصوغه في الوزن الذي يراه مناسبا وعلى القافية التي يرى أنّها تؤاتي ذلك المقام، فيتحقق له بذلك أمران أساسيان هما من جوهر الرؤية التي كانت تقود خطى أولئك الشعراء : المحافظة على الوزن، لأن الوزن - في اعتبارهم - يعكس ما في الكون من انتظام وتناغم وانسجام من جهة، والاعتراض من جهة ثانية على أن يكون الوزن مقدّما على الشعر وأن تكون القافية في المقام الأوّل قبل التعبير عمّا يختلج في النفس من مشاعر، إلى جانب تأكيد أن الإيقاع بما يولّده من لحن ومن موسيقى يضمن بقاء ذلك التراشح بين الإنسان والكون من حوله، وهو تراشح يسري في "أصوات تناجيه بلغة خفية، وضعتها الحكمة قبل كيانه، فتحدثت نفسه والطبيعة مرات كثيرة" فنيفتح له بذلك باب الأبدية على حدّ تعبير جبران، وقد كتب : "قال حكيم هندي : إنّ عذوبة الألحان توطد آمالي بوجود أبدية جميلة"[134].

ولا نرى من نافلة القول أن نتعرض لجانب آخر من جوانب المنجز الشعري لدى جماعة الرابطة القلمية، وهو جانب متّصل بالإيقاع أيضا. وقد

فهي بعنوان دواء المتيّم وهي غزليّة وتعدّ من الأبيات أربعة (...) جعل الشاعر البيتين الأولين منها على مجزوء الكامل وبنى البيتين الباقيين على السريع"، (أنظر : محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس، منشورات الجامعة التونسية 1981، ص ص 36-37) والمعلوم أنّ الظاهرة تبدو لنا شاذة في شعر شوقي، لم تشمل سوى نصّين من جملة 370 نصّ شعري.

134) جبران خليل جبران، الموسيقى، ضمن المجموعة الكاملة، ص 35.

أشار إليه بعـض الدارسين، لكن دون تدقيق، فقد كتبت نادرة جميل السرّاج تقول : "ونلاحظ أنهم لم يرضوا عن جميع الأوزان الشعرية القديمة المطروقة وخاصة تلك الأوزان ذات البحور الطويلة التي أكثر منها شعراء العرب قبلهم كالبسيط والمديد والطويل وبالتالي نلاحظ عندهم ميلا إلى استعمال البحور القصيرة أو المجزوءة التفاعيل في معظم الأحيان" (135). كما تعرّض محمد عبد الغني حسن إلى هذا الجانب بإيجاز شديد فقال: "ولقد فتن كثير من شعرء العالم الجديد بالأوزان القصيرة جدا، وبالبحور المجزوءة غير الكاملة"(136).

فمدار الأمر في هاتين الملاحظتين – على ما وردا عليه من اقتضاب – على البحور المستعملة لدى شعراء الرابطة القلمية، وذلك من وجهين : يتعلّق الأوّل بملاحظ استخدامهم نوعا من البحور دون آخر (إعراضهم عن البحور الطويلة التي أكثر منها شعراء العرب قبلهم) وبملاحظة ميلهم إلى صنف من البحور (البحور القصيرة والمجزوءة وما إلى ذلك)، وما من شك في أن تينك الملاحظتين صادرتان عن انطباع أوّل يحصل لكلّ من قرأ شعر جبران وأصحابه، ولعلّه لا بدّ من التأكد من صحّة ذلك الانطباع من جهة، ولا بدّ أيضا من العمل على تبيّن إلى أيّ مدى كانوا ملتزمين نوعا من البحور دون آخر، وإلى أيّ مدى وصلوا في استخدام البحور "القصيرة"، ولا بدّ أيضا من السعي إلى تبيّن دلالة ذلك إن كانت له دلالة.

غير أنّ الطريق إلى هذا كلّه لا تخلو من مزالق، هي مز الق الإحصاء وكيفيات قراءته وتأويله وما يمكن اتخاذه في ذلك من وجهة، وهي مزالق الاستنتاج من استقراء عينيّ وما ينجرّ عن ذلك من خطر التعميم المخلّ، إلى غير ذلك ممّا قد يثني الباحث عن المضيّ في تلك الطريق، خاصّة أنّ القول مثلا بإعراضهم عمّا شاع لدى الشعراء قبلهم من بحور طويلة قول يظلّ قائما على الانطباع والتخمين إذ لسنا نعرف إحصائيّة استوفت الشعر العربي إلى عصرهم. ويمكننا تمثيلا أن نعتمد الإحصائيات التي ذكرها جمال الدين ابن

135) نادرة جميل السرّاج، شعراء الرابطة القلمية، ص ص 249-250.

136) محمد عبد الغني حسن، الشعر العربي في المهجر، ص 90.

الشيخ في كتابه عن "الشعرية العربية[137] واعتمدها - إلى حدّ ما - محمد الهادي الطرابلسي في لجته عن "خصائص الأسلوب في الشوقيات" [138] والحق أنّ الإحصاء الذي يقدّمه ابن الشيخ مفيد جدّا في تبيّن "نزعة" الشعر العربي القديم إلى مجموعة من البحور دون أخرى، كما أن الإحصاء الذي قدمه محمد الهادي الطرابلسي عن شعر شوقي مهمّ جدّا لأنّه يمكننا من مقارنة شعر علم ممثّل لحركة الإحياء بشعر جماعة الرابطة القلمية، ويمكننا من تبيّن الثوابت والمتغيّرات بين اتجاهين في الشعر العربي الحديث.

ولا شك في أنّ المقارنة التي ننوي من خلالها أن نقف على بعض الثوابت والمتغيرات وأن نعمل انطلاقا منها على بيان بعض خصوصيات الإيقاع الخارجي لدى شعراء الرابطة القلمية لا بدّ أن تنطلق من النظر في شعر جماعة الرابطة ومن معرفة البحور التي بنوا عليها شعرهم، وشكل تواتر بعض البحور دون بعضها الآخر.

الجدول رقم 1 :

توزيع أشعار جماعة الرابطة القلمية على البحور

الشعراء	جبران	نعيمة	عريضة	أبو ماضي	أيوب	حدّاد	المجموع
الطويل	1	2	3	3	1	3	13
البسيط	0	1	9	1	2	5	18
المديد	0	1	1	1	0	0	3
الوافر	0	2	2	1	2	4	11
الكامل	0	2	19	14	4	18	57
الرجز	2	3	3	1	1	2	12
الرمل	7	5	12	7	11	9	51
السريع	3	4	6	4	5	9	31
الخفيف	0	3	12	10	0	9	34

137) Jamal Eddine BEN CHEIKH, Poétique arabe, essai sur la voie d'une création, Paris, anthropos, 1975, p.278.

138) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 573.

المجتث	1	3	3	0	2	6	15
المتقارب	0	1	13	2	6	6	28
المتدارك	0	3	0	2	0	0	5
المجموع	14	30	83	46	36	69	276

ملاحظة : توخينا في هذا الجدول ترتيب البحور وفق الدوائر الخليلية، (دائرة المختلف فالمؤتلف فالمجتلب، فالمشتبه فالمتفق).

- لم نعتبر في هذا الجدول القصائد التي وردت على أكثر من بحر، مثل "المواكب" (لجبران) أو أنامل النسيان، على طريق إرم (لنسيب عريضة) أو "هي الدنيا" لرشيد أيوب، لا ولا أدخلنا ضمنه "القصائد النثرية" التي ضمّنها أيوب في "أغاني الدرويش".

- اقتصرنا في هذا الجدول على المجموعات التي صدرت زمن الرابطة القلمية إذا ما كان للشاعر الواحد أكثر من مجموعة (مثل : أيوب وأبو ماضي.

الجدول رقم 2 :

توزيع الأشعار على البحور الصافية والممزوجة

الشعراء	جبران	نعيمة	عريضة	أبو ماضي	أيوب	حدّاد	المجموع	النسبة%
الوافر	0	2	2	1	2	4	11	3.9
الكامل	0	2	19	14	4	18	57	20.6
الرجز	2	3	3	1	1	2	12	4.3
الرمل	7	5	12	7	11	9	51	18.4
المتقارب	0	1	13	2	6	6	28	10.1
المتدارك	0	3	0	2	0	0	5	1.8
المجموع الجزئي عدد القصائد المنظومة على البحور الصافية							164	59
الطويل	1	2	3	3	3	1	13	4.7
البسيط	0	1	9	1	2	5	18	6.5
المديد	0	1	1	1	0	0	3	1.03
السريع	3	4	6	4	5	9	31	11.2

الخفيف	0	3	12	10	0	9	34	12.3
المجتث	1	3	3	0	2	6	15	5.4
المجموع الجزئي عدد القضايا المنظومة على البحور الممزوجة							112	41

ملاحظة :

- رتبنا هذا الجدول حسب البحور الصافية ثم الممزوجة وفق الدوائر الخليلية أيضا.

- لم نعتبر في هذا الجدول القصائد التي جمعت بين بحرين أو أكثر.

- اقتصرنا في هذا الجدول كذلك على المجموعات الصادرة زمن الرابطة القلمية إذا كان للشاعر أكثر من مجموعة شعرية واحدة.

الجدول رقم 3 :

توزيع الشعر على البحور الصافية والممزوجة والمجزوءة بالنسبة إلى كل شاعر

الشاعر	عدد القصائد	القصائد على البحور الصافية		القصائد على البحور الممزوجة		القصائد على المجزوء	
		العدد	النسبة %	العدد	النسبة %	العدد	النسبة %
جبران	14	9	64.3	5	35.7	4	28.5
نعيمة	30	16	53.3	14	64.7	18	60
عريضة	83	49	59	34	41	35	42
أبو ماضي	45	27	60	18	40	9	20
أيوب	36	24	66.6	12	33.3	17	47.2
ندرة حداد	69	39	56.5	27	43.5	30	43.5

لعلّه يحسن بنا، بعد استعراض هذه الجداول، أن ننبّه إلى بعض المسائل التي تبيّن حدود الاعتماد على الطرق الإحصائيّة، وتدفعنا إلى بعض الاحتراز من التسليم بما يبدو نتيجة "موضوعية" : فالناظر في هذه الجداول يتبيّن بيسر أن مجموع القصائد التي اعتمدناها يساوي 276 قصيدة غير أننا تركنا عددا من القصائد لا يمكن إدراجه في هذه الجداول لأنها جداول اتخذت عدد القصائد

المنظومة على بحر من البحور مدخلا، وبذلك خرجت من هذا الجدول قصائد عديدة مثل : "المواكب" (جبران خليل جبران) نهر يغني (نعيمة) هي الدنيا (رشيد أيوب) أنامل النسيان، على طريق إرم، احتضار أبي فراس، النعامى، طريق الحيرة وغيرها من قصائد نسيب عريضة، أو قصيدة "هي" (لإيليا أبي ماضي)، كما خرجت من هذا الجدول الذي عرضنا قصائد رشيد أيوب الأربعة التي كتبها على غير وزن ولا قافية (وقد أشرنا إليها)، وقصيدة "النهاية" لنسيب عريضة وقد نظمها نظما مخصوصا سنعود إليه بالحديث.

وما من شك في أنّ هذه القصائد كلها، لو قدّر لها أن تدرج ضمن هذه الجداول لحوّرت إلى حدّ ما بعض النتائج التي توصلنا إليها من خلالها، ثمّ إن اعتماد القصائد مدخلا لهذه الجداول لا يخلو من مزلق آخر وهو أنّ هذه القصائد مختلفة عدد الأبيات اختلافا عظيما، فأنت تجد القطعة في أربعة أبيات أو خمسة (مثل : إذا غزلتم، لجبران) [139] وتجد المطوّلة تملأ الصفحات الكثيرة مثل : "الطلاسم" لأبي ماضي، وهذه معطيات لا شك في أنها تدخل تحويرا على النتائج التي توصلنا إليها، خاصّة إذا كانت بعض المطوّلات منظومة على أبحر صافية مجزوءة، غير أنّه لا يمكننا – من وجه آخر أن نعتمد عدد الأبيات مدخلا، لأنّ عددا من هذه القصائد قد صيغ على أنماط من الموشح والزجل والمخمّس وغير ذلك من الأنماط التي يصعب فيها أن نتخذ عدد الأبيات مدخلا ومقياسا عند الإحصاء، ونعتقد جازم الاعتقاد أن الدراسة الأسلوبية الدقيقة المستفيضة لمختلف هذه الجوانب توصلنا إلى تبيّن خصائص هذا الشعر على المستوى الإيقاعي والموسيقى تبيّنا دقيقا مفصّلا، نكاد لا نشكّ في أنّه يكشف عن مظاهر من طرافته لم نقف عليها فيما توصلنا إليه، غير أننا قد وجهنا بحثنا إلى العمل على تبيّن بعض الخصائص الإيقاعية المتصلة بالأوزان والبحور (أي موسيقى الإطار الخارجي) وعلى استخلاص ما نراه مهمّا من النتائج في هذا قصد تبيّن مسلك جبران وأصحابه في الشعر، وصلة

139) ص 610 من المجموعة الكاملة.

ذلك المسلك برؤيتهم من جهة، وتمهيده لبعض الحركات الشعرية اللاحقة من جهة أخرى.

إنّ الناظر في الجداول السابقة يتبيّن بجلاء أن شعر جبران وأصحابه لا يخلو من خصائص لعلّها مكمن طرافته، وهي خصائص ينبغي التنبيه إليها، ولعلّ من أهمّها – في نظرنا ما نجده من ارتفاع نسبة استعمال شعراء الرابطة القلمية البحور الصافية (موحّدة التفعيلة)، إذ بلغت تلك النسبة من مجموع القصائد 59٪، بينما لم يستعملوا البحور الممزوجة (المزدوجة التفعيلة)، إلاّ بنسبة 41 ٪ فقط، وما من شك في أنّ هذه النسب يدخل عليها تحوير مهمّ يرفع من نسبة البحور الصافية إن نحن أحصينا الأبيات، بسبب ورود بعض المطوّلات على تلك البحور، ولعلّ نتيجة هذه الملاحظة تكون أعظم حينما نذكر أن البحور المزدوجة التفعيلة قد كانت الغالبة على استعمال الشعراء القدامى على ما وضحه جمال الدين ابن الشيخ من خلال ما ذكر من جداول إحصائيّة اعتمد فيها ما توصل إليه المستشرق براونليخ BRAUNLICH من درسه الشعر الجاهلي وما توصل إليه فاداي (J. C. VADET) من درسه شعر القرنين الأوّل والثاني للهجرة[140]، ولئن كانت النزعة إلى استعمال البحور الممزوجة لدى شوقي أقلّ بكثير ممّا كانت لدى القدامى، وكان استعماله البحور الصافية يفوق استعمال جماعة الرابطة لها على ما نتبيّنه من الجدول اللاحق الذي نستقي معطياته من الإحصائيّة التي توصل إليها محمد الهادي الطرابلسي في درسه "سلّم التواتر الذي توزعت فيه البحور المستخدمة على الأشعار"[141] فإننا لا نعلم إن كانت هذه النزعة لدى شوقي نزعة فردية خاصة به أم هي نزعة يجتمع عندها شعراء البعث والإحياء عموما، بينما نعلم أن هذه النزعة جماعية لدى شعراء الرابطة القلمية، إلى جانب أنّها نزعة يزداد وزنها من خلال ظاهرة استخدام المجزوء من البحور واعتماد التدوير والتضمين كما سنعمل على بيانه فيما يأتي من بحثنا، وهي ظواهر نعتقد أنها تؤكد لنا

---

140) J. BEN CHEIKH, Poétique arabe, op. cit, chap. 9 : Bilan métrique, pp. 203-227.

141) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 28.

خصوصية شعر جماعة الرابطة القلمية وطرافته ولعلّها أيضا تؤكد لنا ارتباط ذلك الشعر برؤيتهم كما سعينا إلى توضيح ذلك.

الجدول رقم 4 :

استعمال الشعراء لمختلف البحور ونسب ذلك

	شعراء القرن الثاني للهجرة	أحمد شوقي	شعراء الرابطة القلمية
الطويل	% 19.8	% 6.48	% 4.7
المديد	% 1.36		% 1.03
البسيط	% 13.5	% 8.64	% 6.5
الوافر	% 9.6	% 9.45	% 3.9
الكامل	% 16.35	% 31.08	% 20.6
الهزج	% 1.75	% 1.08	
الرجز	% 3.01	% 12.97	% 4.3
الرمل	% 5.8	% 8.37	% 18.4
السريع	% 9.8	% 4.05	% 11.2
المنسرح	% 5.9		
الخفيف	% 8.68	% 8.9	% 12.3
المضارع			
المقتضب		% 0.54	
المجتث	% 1.29	% 1.35	% 5.4
المتقارب	% 1.56	% 5.67	% 10.1
المتدارك		% 1.35	% 1.8

لعلّ أهمّ ما يمكن أن نستنتجه من هذا الجدول هو تراجع استعمال الطويل والبسيط والوافر لدى جماعة الرابطة القلمية (فلا تمثل هذه البحور مجتمعة سوى نسبة 15.1 ٪ من شعرهم) وذلك بالنسبة إلى شعراء القرن الثاني للهجرة خاصة (وهي عندهم تمثل 42.9 ٪) وبالنسبة إلى شوقي (وهي عنده تناهز ربع شعره، أي نسبة 24.5 ٪ منه)، ولئن بقي شعراء الرابطة على نسب غير بعيدة عمّا نجده من استعمال القدامى في القرن الثاني للمديد والكامل والرجز، فإنهم

قد مالوا ميلا واضحا – في شعرهم– إلى الرّمل (من 5.8 ٪ عند القدامى إلى 8.37٪ عند شوقي إلى 18.4 ٪ عندهم) والسريع (من 4.05 ٪ عند شوقي إلى 11.2 ٪ عندهم) والمتقارب من 1.56 ٪ عند القدامى إلى 5.67 ٪ عند شوقي إلى 10.1 ٪ عندهم)، وربّما أضفنا إلى هذا ميلهم أيضا إلى الخفيف (12.3 ٪) وخاصة المجتث وقد بلغت نسبته من شعرهم 5.4 ٪، بينما لم يتجاوز هذا البحر نسبة 1.21 ٪ عند القدامى ونسبة 1.35 عند شوقي.

والحق أننا لم نقصد، من خلال هذه الأرقام والجداول الإحصائيّة أن نرهق بحثنا ولا أن نبهظ قارئنا، ولكنّ بعض ذلك مفيد – فيما نقدّر– حتى نستطيع ردّ الفروع إلى أصولها ونتبيّن –من خلال نظرة زمانية– قيمة ما أنجزه شعراء الرابطة القلمية بالنسبة إلى من سبقهم وحتى بالنسبة إلى بعض معاصريهم عسانا نقف على بعض ما رادوه من مجالات ربّما كانت أصلا لبعض ما سيشهده الشعر العربي بعدهم بفضل تضافر الظواهر التي أشرنا إليها ورأينا فيها أهمّ ما يطبع ذلك الشعر الذي نظموه منطلقين فيه – غالبا – من رؤية شاملة، وبفضل انطباع شعرهم أيضا بخصائص ينبغي الإلحاح عليها وتأكيد ما أنجزوه من خلالها.

ومن تلك الخصائص التي لا نرى بدّا من الوقوف عندها، اتجاه شعراء الرابطة القلمية إلى المجزوء من البحور وإكثارهم من ذلك، وخروجهم – من ثم – عمّا أجمع عليه الدارسون واستخلصه محمد الهادي الطرابلسي بعد النظر في شعر شوقي ومقارنته بشعر القدامى (من خلال دراسة ابن الشيخ وغيره، ومن خلال إحصائيات كثيرة في هذا الباب)، وقد وصل به النظر إلى القول : "والملاحظ أن اعتماد المجزوء من البحور كان قليلا في القديم بصفة عامة، إلاّ مع أبي نواس ومدرسته الشعرية في القرن الثاني، فإن المجزوء مزدهر ولكن ابن الشيخ يؤكد انقراض أثر المجزوء في القرن الثالث، بينما يلاحظ ابراهيم أنيس نهضة به كبيرة عند المحدثين، فإن معدّله في شعر المحدثين يقدّر بما

يقرب من 20٪ [142] خرجنا من هذه النسبة العامّة إلى مقارنة عينيّة، وجدنا أن أحمد شوقي، وهو معاصر لشعراء الرابطة القلمية، ولكن اتخذ شعره منحى إحيائيا لا يتفق ورؤيتهم البتّة "قد بلغت جملة أشعاره المجزوءة 60 من 370، أي نسبة 16.2٪ [143] بينما بلغت جملة أشعار جماعة الرابطة التي بنوها على المجزوء من البحور 113 من جملة 276 أي نسبة 40.9 ٪ وهذا دون اعتبار المطوّلات التي وردت على أكثر من بحر وخالطها المجزوء بنسب كبيرة مثلما هو شأن قصيدة "المواكب"، وقد نظمها جبران في 203 بيت، منها 122 بيت على مجزوء الرمل وواحد وثمانون فقط على البسيط.

إنّ هذه النسبة الهامّة من استعمال المجزوء من البحور لممّا يحمل على الالتفات إلى ظاهرة أخرى في شعر جماعة الرابطة، وهي ظاهرة التدوير، و"يتمثل التدوير في إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت وإخراج البيت في قالب واحد، يتصل بين صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما، فالتدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء"[144] وقد شاعت هذه الظاهرة في بعض الشعر العربي، تجد منه البيت أوالبيتين على هذه الشاكلة، مثلما لاحظ ذلك محمد الهادي الطرابلسي في "الشوقيات"، إذ قال : "يصادفنا التدوير من حين إلى حين في بعض أشعار الشوقيات طارئا على بيت أوأكثر"[145]، وأقصى ما وقف عليه عنده هو قيام ثلثي القصيدة على التدوير وذلك حال انبنائها على المجزوء من البحور بوجه خاص، أمّا شعر الرابطة القلمية، فقد انبنت منه نصوص كثيرة على التدوير فكان سمة ملازمة للنصّ كلّه عند بعضهم، وربّما كان أحسن مثال نسوقه على ذلك قصيدة إيليا أبي ماضي: "الطلاسم"، وهي من المطوّلات.

142) المرجع السابق، ص 36، والنسبة التي إليها أشار إبراهيم أنيس هي أضعف النسب لدى شعراء الرابطة، ونجدها عند أبي ماضي كما هو مبيّن بالجدول السابق.

143) المرجع نفسه، ص 35.

144) المرجع نفسه، ص 85.

145) المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

والناظر في هذه الظاهرة من خلال نصوص نعيمة وأصحابه يفضي به النظر إلى الجدول التالي :

الجدول رقم 5 :

النصوص المدوّرة في شعر الرابطة القلمية

	عدد اللقصائد الجملي	عدد النصوص المدَرة	النسبة %
جبران	15	0	0
نعيمة	30	7	23.3
أبو ماضي	46	9	19.5
عريضة	92	28	30.4
أيوب	41	0	0
ندرة حداد	69	15	21.7
المجموع	293	59	20.13

إذا ما نظرنا في النسبة الجملية التي يمثلها التدوير من شعر جبران وأصحابه، أمكننا القول إنها تبدو نسبة عالية بالقياس إلى غيرهم من الشعراء، ونتخذ هنا شعر شوقي – مرّة أخرى– مقياسا، وهو شعر غلب التدوير فيه على اثنتين وعشرين قصيدة من جملة 370 [146]، وهو ما يوافق نسبة 5.9 ٪، فإذا ما ذكرنا أن المتأمل في شعر شوقي، من جهة "استخدام بحور العروض إطارا صوتيا عامّا (...) يلاحظ أنّه لم يخرج في بناء شعره عن بحور الخليل، [وأن] تقيده بها كان كاملا واحترامه لها كان مطلقا، [فكان] من هذ الناحية من المحافظين على قيود القدماء العروضية بين المعاصرين" [147] أمكننا أن نقول إن نسبة التدوير من الشعر التقليدي نسبة ضعيفة، من جهة وأن نقول أيضا إن التدوير غالب على المجزوء من البحور إذ بنيت أشعار شوقي المدوّرة على المجزوء بنسبة ثلاثة أرباع[148].

146) المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

147) المرجع نفسه، ص 27.

148) المرجع نفسه، ص 85.

غير أننا إذا قارنا نسبة القصائد المدوّرة من شعر جماعة الرابطة القلمية بنسبة استخدامهم المجزوء من البحور، وجدناها أقلّ ممّا هي لدى بعض معاصريهم كما رأينا، فإذا أضفنا إلى ذلك أن بعض شعراء الرابطة ممّن استخدم المجزوء لم يعمد إلى التدوير أصلا (مثلما فعل جبران ورشيد أيوب) وأن بعضهم ممّن كان استخدامه المجزوء بنسبة كبيرة (مثل نعيمة : 60 ٪) قد تراجعت تلك النسبة تراجعا بيّنا، أمكننا أن نذهب إلى أن شعراء الرابطة القلمية قد خالفوا السنة الشعرية على مستويين، خالفوها من جهة تواتر المجزوء، في أشعارهم، وقد استخدموه بنسبة مرتفعة بالقياس إلى بعض معاصريهم كما رأينا، وخالفوا السنة الشعرية من جهة المحافظة على الفصل بين شطري البيت رغم استخدامهم المجزوء من البحور، خلافا لما رأينا عند شوقي، على سبيل المثال، وقد كان استخدامه التدوير في نسبة بلغت 75 ٪ من الحالات التي بنى فيها شعره على المجزوء.

فكأننا، كيفما قلبنا الأمر وأجلنا النظر في شعر جماعة الرابطة القلمية، نزداد اقتناعا بأنهم قد كانوا يسعون –عن وعي منهم أو عن غير وعي– إلى الاعتراض على الشائع ومناهضة المستتب، يستوي في ذلك لديهم النظر في الكون وفي منزلة الإنسان منه، وبناء الشعر من حيث هو تعبير عن رؤيتهم المؤسسة على غير ما درج عليه الناس من حولهم، وقد تجلّى ذلك فيما تحدثنا عنه من مختلف المظاهر التي انطبع بها المنجز الشعري لديهم، من اعتماد الشعر المقطعي بنسب كبيرة إلى تنويع القافية إلى المزج بين البحور والإكثار من استخدام المجزوء من البحور دون إتباع ذلك بما شاع في السّنة الشعرية من اعتماد التدوير.

ولعلّ الاعتراض على السائد ومناهضة المستتب يبلغان بشعراء الرابطة القلمية درجة أعلى إن نحن توقفنا عند ظاهرة أخرى انسربت إلى شعرهم واستقرّت فيه وتردّدت تردّدا يلفت نظر الباحث من جهة كسرها بعض الحدود والأنساق كما ضبطها نقدة الشعر من العرب أوّلا، ومن جهة تواترها ثانيا،

ومن جهة ما سيكون لها من بعيد الأثر في الشعر العربي في الفترات اللاحقة ثالثا، ونعني ظاهرة التضمين.

فمن المعروف أنّ هذه الظاهرة قد صنفها نقاد الشعر في ما أطلقوا عليه "عيوب الشعر"، وجعلوها في مرتبة الأقواء والأكفاء والإصراف والسناد والإيطاء، وقد عرّف ابن رشيق -تمثيلا- التضمين بقوله: "أن تتعلق القافية أولفظة مما قبلها بما بعدها، كقول النابغة الذبياني [وافر] :

وهم وردوا الجفار على تميم　　وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن صالحات　　وثقت لهم بحسن الظن منى

وكلّما كانت اللفظة المتعلّقة بالبيتالثاني بعيدة عن القافية كان أسهل عيبا من التضمين"[149]، ولم يكتف ابن رشيق بما قاله في هذا الباب، فعاد إلى هذه القضية يقول : "ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير"[150].

وما من شك في أنّ قول ابن رشيق هذا صادر عمّا رسخ في السّنة الشعرية -عموما- من وجوب أن يكون كل بيت وحدة موسيقية (تراعي الوزن) ووحدة تركيبية ووحدة معنوية في الوقت نفسه، في غنى عمّا قبلها أوعمّا بعدها تكون القافية منتهاها وإن اتصلت تلك الوحدة، في المعنى العامّ - بسائر وحدات النصّ ومعنى هذا أن الشاعر - إذا ما وقفنا عند حدود الممارسة التقليدية - يرى لزاما عليه أن ينجز نصّه بيتا بيتا، أي أن يكون قائده في بناء الخطاب الشعري جملة من الثوابت التي يتحقق له بها ما يرومه من حسن الصنعة (ولا نعنى التصنع) وهو أمر خاضع - لا شك - للنظر العقلي، الذي يحمله على "تدبّر" شعره ليكون موافقا لمقتضيات قوانينه وحدوده، فإذا رفض الشاعر أسس ذلك النظر لقصوره في مجالات عديدة تمسّ جوهر كيانه ومعنى وجوده كما

149) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الجزء الأول، ص 171.
150) المرجع نفسه، ج 1، ص 261.

تمسّ تصوّر الكون وحقيقته، كان من العسير أن نتصوّر تسليمه بالأنساق الخليليّة والعمل في إطار ما تدعو إليه من صنعة تكون أولى تبعاتها تقييد ما لا يخضع للنظر العقلي وما لا يحيط به منطق ولا استدلال ولا استقراء ولا استنتاج، ونعني العاطفة والخيال والحلم وما إلى ذلك من خطرات النفس، ولما كان الشعر (والأدب) حديث النفس وترجمان العاطفة ولسان الخيال والحلم كان من العسير أن نتصوّر خضوع شعراء الرابطة القلمية - بما كان لهم من رؤية ذكرنا أسسها- لتلك القوانين والقواعد، وأن نتصوّر أنّهم سيقفون عند حدود ما تنبغي مراعاته ممّا اعتبر في الرؤية التقليدية من عيوب الشعر. وقد رأينا ذلك في المزج بين البحور وفي تنويع القوافي، تمثيلا لا حصرا، ويمكن أن نضيف إلى ذلك ظاهرة "التضمين"، خاصة إذا خرجت تلك الظاهرة عما أجازه النقاد العرب القدامى من إمكانات اللجوء إليها، مثلما نرى عند ابن رشيق، وقد استثنى "الحكايات وما شاكلها [إذ] أن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد" ذلك أنّ التضمين إن تردّد اللجوء إليه لدى الشاعر (أو لدى المجموعة من الشعراء) وصار متواترا مطردا وخرج عن السياق السردي، صار تعبيرا عن اختيار وتجسيما لموقف، وصار يضطلع بوظيفة الرافد الذي يسهم به الشاعر في ما يقصد إليه من كسر الأنساق الخليلية، والخروج عن السنة الشعرية، وصار علامة تهدي القارئ وترشده إلى نيّة الشاعر وما ينشده من السعي إلى إعادة النظر في وحدة البيت الشعري وفي مرتكزاتها وأبعادها.

إن الناظر في شعر جماعة الرابطة القلمية يلمس دون عسر اعتماد جبران وصحبه على التضمين اعتمادا بيّنا، ولو شئنا استعراض مواطن ذلك من شعرهم لطال بنا المقام وربما ضاق المجال، وسنكتفي بذكر بعض النماذج - تمثيلا - نتبيّن منها تردّد اللجوء إلى التضمين في غير سياق سردي، تردّدا نراه قائما في الأغلب على توزيع المكوّنات الأساسية للجملة على أكثر من بيت، كالفصل بين اسم الناسخ وخبره أو المباعدة بين الشرط وجوابه أو بين فعل القول والمقول، أو نراه قائما على الفصل بين عنصر أصلي وآخر متمّم كالمباعدة بين المنعوت والنعت، وهي حالات تعكس - فيما نقدّر- رغبة واضحة في عدم الاقتصار على "البنية السمعية" للبيت، أو رغبة في تفجير تلك

البنية بنية الوصول إلى وأد المفهوم نفسه، وتعويض البنية السمعية ببنية مكوبة وتعويض البيت في مراحل الشعر العربي اللاحقة بالجملة الشعرية التي لا تطابق فيها الوقفة العروضية الناشئة من الوزن، منجزا معنويا يحسن السكوت عليه أي منجزا نحويا تركيبيا مستقلاً بذاته.

ولعلّ أبسط أنواع التضمين وأكثرها شيوعا لدى شعراء الرابطة ما نرى فيه اكتمال التركيب في بيتين، وهو فاش في شعرهم، نجده عند نعيمة في مثل قوله (متحدثا عن الغربان تأتي النهر المتجمّد شتاء) [مجزوء الكامل] :

وكأنها بنعيبها عند الصباح وفي المساء
جوق يشيّع جسمك الصافي إلى دار البقاء[151]

فقد فصل الشاعر بين الناسخ واسمه من جهة (كأنها) وخبره من جهة ثانية (جوق) كما نجد مثل ذلك عند أبي ماضي : [رمل]

صاحت الضفدع لما شاهدت حولها في الماء أظلال النجوم
يا رفاقي ! يا جنودي ! احتشدوا عبر الأعداء في الليل التخوم[152]

وقد أجّل الشاعر هنا مقول القول نذكره في البيت الموالي، وقد يفصل الشاعر بين الظرف وجوابه. ونقتصر على مثال من شعر رشيد أيوب [رمل] :

فـإذا مـا لاح للصبح عمود بعـد لـيل كـغراب أبـقـع
قـلت في نفسي وللنوم صدود أو حتى غربة في مضجعي[153]

ويتجاوز شعراء الرابطة القلمية البيتين إلى الثلاثة في حالات غير قليلة وحسبنا أن نذكر منها بعضها تمثيلا، فقد لجأ نعيمة إلى ذلك في قصيدة "أخي" أو في "من أنت يا نفسي" أو "لما رأيت الناس[154] على سبيل الذكر لا الحصر،

---

151) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص 11.

152) إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 21، والديوان، ص 667.

153) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص ص 62-63.

154) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص ص 14-15 ثم 16-21، ثم 71-72.

ولجأ إليه أبو ماضي في بعض قصائده، نذكر منها : "ابنة الفجر" وقد افتتحها بقوله [خفيف] :

أنا إن أغمض الحمام جفوني	ودوى صوت مصرعي في المدينة
وتمشى في الأرض دارا فدارا	فسمعت دويّه ورنينه
لا تصيحي واحسرتاه لئلا	يدرك السامعون ما تضمرينه[155]

لقد قلنا منذ حين إن نيتنا ليست متجهة إلى ذكر جميع الأمثلة التي لجأ فيها شعراء الرابطة إلى التضمين، وإنما هدفنا أن نبيّن أن هذه الظاهرة من ثوابت شعرهم، تتجاوز فيه البيتين إلى الثلاثة إلى الأربعة، مثلما نجد ذلك في شعر رشيد أيوب، في نصّ له بعنوان : "لست منهم" [مجتث] :

لما أشاعوا بأني	عجزت من كبر سني
وما لدي حطام	وما بنفسي تمني
وفاخروني بمال	والمال هيهات يغني
ضحكت منهم ولكن	عليهم زاد حزني[156]

فلئن فصل أبو ماضي في الشاهد السابق بين الجزء الأول من التركيب الشرطي (إن أغمض الحمام جفوني) والجزء الثاني منه (لا تصيحي واحسرتاه) بجمل معطوفة امتدّت على عجز البيت الأول وكامل البيت الثاني، منها ما هو متصل بالجزء الأوّل من التركيب الشرطي وما هو متصل بالمعطوف عليه (كما هو الحال في عجز البيت الثاني)، فإن رشيد أيوب قد فصل بين الجزء الأوّل من التركيب الظرفي (لما أشاعوا) والجزء الثاني منه (ضحكت منهم) بمفعول فعل "أشاعوا" القائم على جمل معطوفة أيضا، ثم فصل أيضا (في البيت الثالث) بإدخال عطف على الجزء الأول من التركيب الظرفي (وفاخروني،

---

155) الجداول، ص 195 (ديوان أبي ماضي ص 757) وانظر أيضا : نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ص 176.

156) أغاني الدرويش، ص 65، ويمكن أن نذكر هنا أيضا : الجداول (إيليا أبو ماضي) ص ص 197-198، همس الجفون (نعيمة) ص 75 إلخ...

وأصلها : ولما فاخروني) ليصل في البيت الرابع إلى الجزء الثاني من التركيب الظرفي : ضحكت منهم.

ولا نعدم في شعر الرابطة القلمية نصوصا امتدّ فيها التركيب على خمسة أبيات، مثلما نرى ذلك لدى رشيد أيوب في نصّه : "دق قلبي" [157] أو لدى نسيب عريضة في قصيدة "هل تدري" [158] أو لدى نعيمة في نصّ : "ترنيمة الرياح" [159] على سبيل المثال، ونكتفي هنا بذكر هذا الشاهد من قصيدة : "هل تدري" لنسيب عريضة : [رمل]

عـــندما تجلس في فجر الصباح	نصب أنـــداء الرياض الزاهره
بـــيـــن ورد ومـــدام ومـــلاح	ساجـــدا للشمـــس قبل الهاجره
ترتجي من يومك الآتي الصلاح	والأمانـــي في الأعالي طائره
وغناء الطير ما فوق الغصون	منعـــش يطرد أصداء الأســـى
أترى تعـــلم مـــاذا سيـــكـــون	بعد حين عندما يأتي المسا

فقد فصل الشاعر بين جزئي التركيب الظرفي وباعد بينهما بظرف للمكان أوّل في عجز البيت الأول وبظرف للمكان ثان (صدر البيت الثاني) ثم باستعمال سلسلة من الأحوال تنتد من عجز البيت الثاني إلى نهاية البيت الرابع، لنصل في البيت الخامس إلى الجزء الثاني من التركيب الظرفي.

وبوسعنا أن نواصل استعراض المواضع الكثيرة التي لجأ فيها شعراء الرابطة إلى استخدام التضمين حتى يمتدّ التركيب الواحد على أبيات خمسة أو ستة بل وحتى يمتدّ أحيانا على سبعة أبيات، يباعد خلالها الشاعر بين جزئي التركيب الأساسيين بمتمّمات يرد بعضها على إثر بعض كأنها للوصف ولكنها في الحقيقة تقوم على أساس التداعي وقد جمح الخيال بالشاعر فراح لا يحده تركيب نحوي يجري إلى غاية لا بدّ له من بلوغها ليكتمل المعنى [خفيف] :

وإدا ما مشيت فى الروض يوما	ووطـــئت ســـهـــولـــه وحزونه

157) المصدر نفسه، ص ص 145-146.

158) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص ص 30-32.

159) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص 87.

وذكــرت مــواقــف الوجد فيه	عــندمـا كنت بالهوى تغرينه
حيــث علمتــه الفنون فأضحى	يــحســب الأرض كلها مفتونه
حــيث وسّدتــه يمــينك حــتى	كــاد يــنسى شمالــه ويميــنه
حــيث كنت وكان يسقيك طورا	مــن هــواه وتــارة تــسقينــه
حيث حاك الربيع للروض ثوبا	كــان أحــلى لديــه لو ترتدينه
فــالثمــي كــل زهرة فيه إني	كنت أهوى زهوره وغصونه[160]

لا يخفى علينا أن أصل التركيب في هذه الأبيات السبعة هو : "وإذا ما مشيت في الروض يوما فالثمي كل زهرة فيه"، غير أن الشاعر قد جمح به الخيال، فسار نصّه على الذكرى في الظاهر، تتداعى المشاهد فيه وتتوارد، ولكن حقيقة النصّ على الرؤيا، إذ بدأه بافتراض: "أنا إن مت " وكأن بنية التركيب النحوي قد انفرطت وانفرجت فداخلتها معطوفات ومتمّمات، ربّما ملنا إلى أن نرى فيها تجسيدا لانطلاق الخيال فإذا به يأخذ الشاعر عبر ما لسنا نقدر على تحديده أوإرجاعه إلى باب الرؤى أو الذكريات، فكأنّ التضمين -عندئذ- يضطلع بدور الوصل بين صور تنشأ في خيال الشاعر ورؤى تراود نفسه وذكريات تضطرب في فؤاده فيطرب لاستعادتها.

ولعلّ قارئ هذه الأبيات يجد عسرا شديدا في اقتطاع واحد منها يستشهد به دون غيره على ما شاع في كتب الاختيارات قديما، ولعلّ قارئ هذه الأبيات يظلّ مشدود الانتباه متوترا، ينتظر الوصول إلى القسم الثاني من التركيب حتى يكتمل عنده المعنى، وعندئذ لم يعد من الممكن اعتبار البيت وحدة، وإن توقف القارئ بعد كل صدر أو بعد كلّ عجز، فما تلك الوقفات في تقديرنا سوى وقفات لعلّنا نتردّد في تسميتها وردّها إلى "الوقف الكافي" أو "الوقف القبيح" وهي على كلّ حال ليست من باب "الوقف التام"[161].

---

160) إيليا أبو ماضي، الجداول، ص ص 198-199، والديوان، ص 759.

161) يقسّم أبو بكر محمد الأنباري الوقف إلى ثلاثة أنواع : "الوقف التام والوقف الكافي الذي ليس بتمام والوقف القبيح الذي ليس بتام ولا كاف"، انظر : "كتاب إيضاح الوقف والابتداء"، تحقيق محمد محي الدين عبد الرحمان رمضان، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، 1971، ص 108.

إن النتيجة الواضحة التي نخرج بها من هذا كلّه هي أن النسق الشعري التقليدي قد شهد، في شعر جماعة الرابطة القلمية تصدّعا لا يمكن إنكاره، من خلال ما عرضنا له من مظاهر رأينا فيها علامات مميّزة لشعرهم، ولعلّنا لا نبالغ إن قلنا إن ذلك التصدّع يتجلّى على وجه أوضح، من خلال نصّ كتبه نسيب عريضة، وعنوانه : النهاية" [162]، وقد لفت نظرنا في هذا النص تاريخ كتابته وما توخاه الشاعر من دقة في ضبط ذلك : فلئن تعوّد عريضة أن يذيّل نصوصه في مجموعة "الأرواح الحائرة" بذكر السنة التي نظم فيها ذلك النصّ، فإنّه اتخذ في هذا النص (النهاية) منحى أدقّ، فلم يكتف بذكر السنة 1917، بل ذكر أيضا الشهر (آذار – مارس) وهي المرّة الوحيدة في هذه المجموعة (وعدد قصائدها اثنتان وتسعون قصيدة) التي عمد فيها الشاعر إلى ذكره ولعلّه لم يفعل ذلك اعتباطا ولا اتفاقا أو كأنه كان على وعي بأنّه يخوض غمار تجربة غير مألوفة في الشعر العربي الذي كان يعرفه.

فالناظر في النص يتبيّن بسرعة أنّه مؤلف من ستة مقاطع، يفصل بين كلّ واحد منها والآخر بياض، لعلّ للشاعر يدا فيه، إذ نحن نعلم أنّه كان صاحب مجلّة "الفنون" وأنّه كان على معرفة بفن الطباعة، ولكن المهمّ في هذا النصّ ليس انبناؤه على مقاطع، فكثير من نصوصه ونصوص أصحابه على ذلك النمط، بل الطريف فيه هو اتخاذه تفعيلة الرمل وحدة موسيقية عروضية، لا تتردّد في المقطع الواحد تردّدا متساويا، فهو قد اقتصر في "الأسطر" الثلاثة الأولى على تفعيلة واحدة وبنى السطر الرابع على اثنتين والخامس على ثلاث والسادس على اثنتين أيضا :

كفّنوه !

وادفنوه !

أسكنوه

هوّة اللحد العمق

---

162) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص ص 65-67.

واذهبوا. لا تندبوه، فهو تعب

ميّت ليس يفيق

ودأب الشاعر في المقاطع الخمسة الموالية على النسق نفسه في عدد التفعيلات موزعة على الأسطر (1-1-1-1-2-3-2) وهو نسق يفضي إلى قافية يمكن تمثيلها على : أ-أ-أ-ب-ج-ب ولكن هذا النظام التقفوي يتبدّل فيه حرف الرويّ ولا يثبت، إن ثبت - إلاّ جزئيا بين مقطعين متتاليين، ويمكن أن نمثل على ذلك بالمقطعين الثالث والرابع :

هتك عرض

نهب أرض

شنق بعض

لم تحرّك غضبه

فلماذا نذرف الدمع جزافا ؟

ليس تحيا الحطبة !

لا، وربّي !

ما لشعب

دون قلب

غير موت من هبة

فدعوا التاريخ يطوي سفر ضعف

ويصفّي كتبه

وما يلفت النظر في هذا النص هو أنّه لا يمكننا أن نعيد توزيع هذه الأسطر أو جمعها في شكل أبيات منتظمة متساوية التفعيلات، ذلك أنّ جمع الثلاثة الأولى يمكن أن ينتج عنه صدر من الرمل التام، تقوم داخله قافية تتردد عند نهاية كلّ تفعيلة، ويقوم فيه تطابق بين مدى التفعيلة ومدى اللفظة المساوقة

لها، غير أن السطر الرابع متكوّن من تفعيلتين فقط، وهذا ما يحدث انخراما في توازن البيت، إن نظرنا إليه من الزاوية التقليدية [163].

ومهما كان أمر هذه التجربة التي عمد إليها نسب عريضة، فإن رنا- ترجع إلى الظرف التاريخـــي الذي اشتمل عليها من جهة، - أهميّته - في نقد وإلى وعي صاحبها بأنّه كان يسعـــى إلى إنشاء بوادر نهج جديد، لا شك في أنّ له علاقة - خفية أو ظاهرة - ببعــض إيقاعات الموشح، ولكنها تنخرط في سلك المحاولات الرامية إلى الخروج بالشعر عن النسق التقليدي في الإيقاع والأوزان، ولعلّنا لا نبالغ إن ذهبنا إلى أنّ محاولة نسيب عريضة هذه - وإن كانت فذة فريدة - تمثل الحدّ الأقصى الذي وصل إليه شعراء الرابطة القلمية في سعيهم إلى إقامة الشعر على أنساق إيقاعيّة متحرّرة من قيود العروض وزحافاته وعلله، دون أن تتحلّل من الوزن والإيقاع في المطلق.

فلا عجب، والأمر على ما ذكرنا، من أن نرى القواعد التي أطال نقدة الشعر في تفصيل الحد يث عنها وتوضيح أسسها بل وتبريرها أحيانا (في منزع تعليميّ لا يخفى في الأغلب) يتزعزع أساسها ولا تستطيع الصمود أمام تلك الضربات المتتالية التي كان يوجهها لها ذلك المنهج في تصوّر الشعر تصوّرا مخالفا لما دأب عليه الناس في السنة الشعرية، حتى لكأنّه يتسنّى لنا أن نذهب إلى أن شعر هؤلاء المهجريين وحديثهم النظري والنقدي قد كانا مطرقة وإزميلا سعى بهما الشعراء إلى أن يضفوا على الشعر أشكالا لم يألفها من قبل إلاّ قليلا، وأن يدخلوا به مجالات لم يكن له بها عهد إلاّ في النزر اليسير، فنتج عن سعيهم ذاك أن لفتوا النظر - في مستوى إيقاع الشعر- إلى ما يزخر به النظام المقطعي من إمكانات عظيمة من حيث أنّه يفتح الباب على تنويع القافية، إذ أنّ القافية في المقاطع ليس ممّا ينبغي أن يكون ثابتا، وقد بيّنا كيف أن المقاطع تقوم على أنظمة تقفوية لعلها لا تحدّ، كما لفتوا النظر إلى أنّ النمط

---

163) نختلف في هذا السياق مع عز الدين إسماعيل، وقد قال في تعليق له على هذا النصّ : والحقيقة أنّ هذا الشعر تقليدي في الوزن والقافية بصفة خاصّة"، انظر : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، بيروت، دار العودة ودار الثقافة، الطبعة الثانية، 1973 ص 71.

المقطعي ينفتح على إمكانات وافرة لاستعمال المجزوء من البحور، إلى جانب أنه نمط يفضي إلى انبناء المقاطع انبناء يمكن ألا يكون واحدا ثابتا، وهو أمر يؤدي إلى التنويع في الإيقاع وإلى إثراء موسيقى النص الشعري، وكأنّهم بالإلحاح على الشكل المقطعي (وإن كان ممّا وجدوا له أصلا في الموشح والمخمّس والزجل وما إلى ذلك) وباتخاذ التنويع في القوافي مسلكا ساروا عليه في قسم من شعرهم قد مهّدوا السبيل إلى بناء النصّ الشعري على أساس غير خطي عمدته البيت، ذلك أن بناء النصّ الشعري على أساس تتالي الأبيات ربما كان مما يتيح للشاعر أن يتبسط في القول وأن يحلل ويعلّل ويحتجّ ويقتبس ويضمّن ويرصّع، أمّا البناء المقطعي فلعلّه إلى البنية الدائرية أقرب كما ذكرنا، ولعلّه بخطرات النفس واختلاج العاطفة أعلق، ولما كان الشعر في نظر نعيمة وأصحابه تعبيرا عن تلك الخطرات والخلجات، كان من الطبيعي أن يميل عن البنية الخطية (بما توحي به من مسار منطقي على ما بيّنا) وما في مدارها من القوانين والضوابط والضغوط والقيود التي تحدّ من انطلاق النفس معبّرة عمّا انطبع فيها من مختلف مظاهر الحياة، فكان من الطبيعي -على ما قدّرنا- أن يعمد الشعراء إلى التنويع في القوافي أو إلى تنضيدها على غير ما جرت به السنة الشعرية في الأغلب، وأن يجنحوا أحيانا إلى المزج بين البحور مزجا يعكس ما في بالنفس اضطراب أوما في القلب من تلجلج أو ما بالروح من شوق، وما من شك -في تقديرنا- أن هذا الإطار هو الإطار العامّ الذي يمكن أن ننزّل فيه سائر الظواهر المتصلة بالإيقاع الخارجي وموسيقى إطاره التي تحدثنا عنها في شعر جماعة الرابطة القلمية ورأينا فيها بعض خصائصهم المميّزة، مثل التدوير والتضمين والميل إلى البحور المجزوءة القصيرة المدى الغنية الإيقاع، وهي ظواهر يجمعها ما ذكرنا من سعي دؤوب لدى أولئك الشعراء إلى الخروج عن النسق الخليلي وبيان حدوده واستشراف إمكانات أخرى للشعر لا تتخلّى عن الوزن تخليّا مطلقا لما له من مكانة في منظومتهم الفكرية وفي رؤيتهم الشعرية أيضا (إذ هو سبيل الموسيقى والإيقاع والتناغم والانسجام).

ثمّ إنّنا سعينا -في هذا الباب أيضا - إلى التركيز على ما بين الرؤية الشعرية والمنظومة الفكرية من صلة، وسعينا إلى بيان، أن تلك الرؤية الشعرية كانت أساس ما عمد إليه شعراء الرابطة القلمية من مسلك انتهجوه في الشعر ساعين من خلاله إلي بلوغ "الشعر الحق" والعزوف عن النظم، وبالعمل على إكساب شعرهم ذلك المدى الذي تحدث عنه نعيمة وأطال[164] فأثمر ما عرضنا من النتائج التي نعتقد أنها كانت من العوامل المساعدة على الخروج بالشعر من النسق التقليدي إلى النسق الحديث، وخاصة من خلال تقليص أهميّة البيت وما يتصل به من قواعد وضوابط تقليصا وصل بهم -عبر التضمين والتدوير- إلى "الجملة الشعرية"، وفي ذلك خطوة على ما نرى نحو تعويض "البنية السمعية" للشعر العربي بالبنية المكتوبة"، وهي خطوة لا شك في أنها ستقلب اعتبارات عدّة لعلّ منها ما يتصل بالذائقة الشعرية (وهذا موضوع خطير نعتقد أنّه في حاجة إلى دراسة مستفيضة) بل منها ما هو على صلة بالجنس الشعري نفسه.

وربما وجد ما ذهبنا إليه من تفسير في هذا الباب، مسلكا إضافيا يدعمه ويفتح له أفقا آخر من البحث، ويتمثل هذا المسلك في ما ذهب إليه صمويل موريه من تفسير هذا المنزع لدى شعراء الرابطة القلمية إلى الخروج عن الأنساق الخليليّة بأنّهم "كانوا يعيشون في مجتمع لا يرغمهم على مجاراة أذواق قرائهم وناشريهم، فقد كانوا هم أنفسهم المحررين والناشرين لما كانوا يكتبون من أدب، ومن ثم كانوا أعظم جرأة وتحرّرا في ثورتهم من نظرائهم الذين كانوا في العالم العربي [165].

164) ميخائيل نعيمة، الغربال، ص ص 128-129.

S. MOREH, Modern Arabic Poetry,op.cit, p.84. (165

الخاتمة



آثرنا ألاّ نميل ببحثنا، في قسمه الأول، إلى الحديث عمّا طرأ على سوريا ولبنان، منذ مطلع القرن التاسع عشر من أحداث سياسية واجتماعية، وما انسرب إليها من ظواهر اقتصادية وما صاحب ذلك كلّه من مظاهر تتصل بالجانب الثقافي عموما، وبالأدب بوجه خاصّ، وليس ذلك منا استنقاصا لأهميّة ما جدّ عندئذ في تلك البلاد، ولكن لعلمنا أنّ هذه القضية قد غدت ممّا قال الناس فيه وأطالوا، ولعلمنا أيضا أنّه قد بات من المعروف أن البلاد العربية –في جلّ أقطارها– قد شهدت – منذ العقود الأولى من القرن التاسع عشر– تحوّلا في الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وإن كانت درجة ذلك التحوّل مختلفة من قطر إلى آخر، كما بات من المعروف أيضا أنّ ذلك التحوّل قد لابسه تحوّل في أنماط التفكير وفي أنماط النظر إلى الوجود وفي بعض أشكال التعبير، وصار من الشائع المتداول أن ضروب التحوّل التي طرأت على البلاد العربية قد أفضت إلى نشأة ردود فعل مختلفة المسار وإن كانت في الغالب ترمي إلى غايات تتصل بإثبات الذات وتأكيد الهويّة في ظرف تاريخي اتسم بزعزعة اطمئنان كان يجد في القيم التقليدية مرتكزه وأساسه.

وقد اقتصرنا في بحثنا هذا على دراسة شعر جماعة الرابطة القلمية، ويعود اقتصارنـــا على أولئك الشعراء من المهجر الشمالي إلى أسباب موضوعية : فالنشاط الأدبي بالمهجر الشمالي كان أسبق منه بالمهجر الجنوبي، فإذا كان تأسيس "الرابطة القلمية" جمعية أدبيّة سنة 1920، فإنّ تأسيس أوّل جمعية أدبية بالمهجر الجنوبي، وهي جمعية "العصبة الأندلسية" (بريو دي جانيرو، في البرازيل) لم يكن إلاّ عام 1932، أي سنة بعد انتهاء أمر الرابطة القلمية جمعية أدبية (1931).

ولكن السبق الزمني لا يبرّر وحده اهتمامنا بجماعة الرابطة، بل إنّ ما دفعنا أيضا إلى قصر الدراسة على هذه الجماعة هو ما تميّز به المهجر الشمالي من حركة صحفية باللغة العربية أسهمت إلى حدّ كبير في ظهور بوادر حركة أدبية فيه، كما أسهمت في التعريف ببعض المتأدبين الشبان وفسح المجال لإنتاجهم على صفحاتها، وأسهمت أيضا في تعرّف بعضهم بعضا تعرّفا آل أمره

في أحيان كثيرة إلى عشرة أدبية فصداقة فارتباط فكري وأدبي، بينما لم يشهد المهجر الجنوبي ما شهده الشمالي من نشاط صحفي باللغة العربية في تلك الفترة، كما أنّه لم يشهد التقاء عدد من الأدباء على جملة من المبادئ المشتركة فيما يتعلق بالأدب والشعر، حدّا ووظيفة، أو فيما يتصل بالرؤية الأدبية القائمة على نبذ "القديم" والعزوف عن مسالكه والدعوة إلى أدب يقوم على أسس غير دارجة في الأدب العربي قبل هذه الفترة، أسس وسّعت آفاقه ووصلتهبالحياة والإنسان من خلال رؤية مخصوصة، وعملت على تخليصه من قواعد الأنموذج السائد وقيود القالب الجاهز.

إنّ هذه الأسباب مجتمعة هي التي حدت بنا إلى أن ندرس شعر جماعة الرابطة القلمية دراسة عمدتها النظر في ما خلفوه من نصوص شعرية والسعي إلى تبيّن خصائصها المشتركة وانطلاقها من أسس فكرية مشتركة تمكن الناظر فيها من أن يستجلي قيامها على منظومة تشدّ فروعها إلى أصل يسري نسغه في مختلف فروعها، فأقبلنا على دراسة شعر جبران وأصحابه عسانا نقف من خلال خصائصه ومميّزاته على الدور الذي اضطلع به في الدخول بالشعر العربي مرحلة مختلفة عن مراحله السابقة.

وقد أقبلنا على هذه الدراسة رغم أن شعر "الرابطة القلمية" قد كان موضوع دراسات قبلنا، فبيّنا الحدود التي وقفت عندها تلك الدراسات، وعملنا على توضيح ما نروم بلوغه من أهداف تتصل بالكشف عن طرافة هذه الجماعة الأعبية، فيما يتعلق بالرؤية الشعرية، وفيما يتعلّق أيضا بدورها في الجمع بين التنظير والإنجاز الشعري دون أن يكون بين ذينك الوجهين شرخ يجعل الدعوة النظرية بعيدة عن المنجز الشعري كما كان ذلك في بعض الحركات المعاصرة لها (وخاصة حركة "الديوان").

وقد انطلقنا في بحثنا من اعتبار أن أصول الحركة الأدبية بالمهجر الشمالي إنما كانت على أعمدة الصحف التي كانت تصدر باللغة العربية في بعض مدن الولايات المتحدة الأمريكية، فعملنا على ترسّم خطواتها الأولى وما نتج عنها من ملامح كتابة أدبية لعلها لم تكن مألوفة إلاّ قليلا.

وما إلحاحنا على تتبع بوادر الحركة الأدبية في المهجر، وعلى ما نشأ من علاقة بين أولئك المتأدبين الذين أسسوا -فيما بعد- الرابطة القلمية، إلاّ بغاية أن نبيّن أن تأسيس تلك الجمعية الأدبية قد كان تتويجا لجهود دامت ما يناهز العقد من السنين، وهي جهود كانت تدفعها رؤية مشتركة بين أعضائها، وقد ازدادت تلك الرؤية وضوحا وتبلورا من خلال لقاءاتهم المتواترة ومن خلال ما نشأ نتيجتها من تواصل فكري وروحيّ[1] بينهم، حتى صار كلّ واحد منهم يضطلع بدور يكمّل ما يضطلع به الآخر، وصاروا جميعا على نسق واحد في الرؤية دون أن يطمس ذلك ما كان بين بعضهم بعضا من التباين ودون أن يكون ذلك التباين سببا في الخلاف (وقد ألحّ نعيمة على أن التحاسد قد انتفى من قلوبهم)، فكانوا يجتمعون لمطارحة الشعر حينا ولمدّ السماط حينا والاحتفال بمناسبات يختلقون الاحتفال بها طلبا للاجتماع حينا ثالثا، (وفي كتاب "سبعون" إشارات كثيرة إلى هذا كلّه)، وما من شك في أن ذلك ممّا يضفي صعوبة لا تنكر، في أن يردّ الباحث هذا الرأي - في أصله - لواحد منهم دون الآخر، رغم أنّه من المعروف أنّ "رئيس" الرابطة كان من المبادرين إلى آراء كثيرة، وإذا ما ذهبنا - في ثنايا بحثنا إلى الإلحاح على رؤية مشتركة كانت تجمع بينهم فإنّ ذلك لا يخفي - وينبغي ألاّ يخفي - أن الواحد منهم كان أبلغ من أصحابه في التعبير عن بعض جوانب تلك الرؤية بينما كان الآخر أبلغ منهم في التعبير عن سواه، وهلمّ جرّا.

وقد يعترض علينا معترض بسبب انتهاجنا هذا المسلك الذي قادنا إلى اعتبار ما بين شعراء الرابطة القلمية من اتحاد في الرؤية واجتماع عليها وانسجام مع عدد من المبادئ والمفاهيم، وهو مسلك ربّما أوحى بأننا عملنا على طمس ما بين كل واحد منهم والآخر من تباين يصعب إنكاره، فإن كان ذلك، أجبنا على هذا الاعتراض بذكر ما أعدّه تودوروف من جواب لما توقع من

---

1) الحق أنّنا لم نتوصّل إلى تعريب لفظة : "Symphilosophie" التي كان يستعملها الرومنطقيين الألمان الأوائل في حلقة " IENA" للحديث عن العلاقة التي كانت تربط بينهم، وهي تختلف عن "التعاطف والتوادد وما إلى ذلك مما تثيره لفظة "Sympathie"، انظر :

T. TODOROV, Théories du symbole op. cit. p. 198.

اعتراض مماثل على ما توخى من طريقة في درسه الرمز لدى الرومنطيقيين الألمان[2]، وقد ألحّ فيه على أنّ الغاية التي يسعى إليها البحث الرامي إلى بيان أوجه الشبه والتماثل بين مجموعة من الأدباء واجتماعهم على عدد من الأفكار والرؤى بهدف استخلاص خصائص التيار الأدبي الذي ينتمون إليه، تتعلق بإبراز ما يقابل بينهم وبين تيارات أخرى أو ما يختلفون به عنها، كما تتعلق بتأكيد أوجه التعارض بينهم وبين من ينتمون إلى رؤى أخرى، أشدّ مما تتعلّق بما بين أفراد تلك المجموعة نفسها من تباين لا يكون إلاّ جزئيّا عارضا، في حين يكون الاتفاق على المبادئ الجوهرية والمفاهيم المؤسسة للرؤية الشعرية تامّا.

وإذا ما أردنا تأكيد اجتماع شعراء الرابطة القلمية على جملة من المبادئ كانت أساس رؤيتهم الشعر والشاعر، وأساس تصوّرهم الإنسان ومنزلته من الكون، أمكننا أن نعود إلى التذكير بأن منطلقهم قد كان مناهضة ما استتب من القيم التي ركن الناس إليها وأقاموا عليها نظرتهم إلى الكون ووجودهم فيه وعلاقتهم به، والاعتراض على ما شاع من مقاييس أدبية، وكان في تلك المناهضة وهذا الاعتراض ما يشي بتصدّع علاقة أولئك الشعراء بمحيطهم الأوّل، هو تصدّع ماديّ بفعل الهجرة وما خلفته في نفوسهم من إحساس بالغربة المكانية المادية، وهو أيضا تصدّع روحيّ وفكريّ بسبب ما داخل نفوسهم من شعور بأن التوازن الذي كان يقوم عليه العالم في التصوّر التقليدي قد انخرم وبأن القيم التي كان ينتظم عليها لم تعد تفي بما تشتاق إليه أرواحهم، ومعنى هذا أن البنية التقليدية وما فيها من منظومات قيمية، وما تضفيه على الوجود من معنى قد غدت بنية عقيما، غير قادرة على أن تمدّ الإنسان –في نظرهم– بما هو في حاجة إليه من معنى وجوده، ولا هي كفيلة بأن تهديه إلى ما يطمئن إليه من المراجع بعد أن تزعزع مركز الثقل الذي ترتكز عليه الرؤية التقليدية، على ما كانوا يرون، وإذا بهم قد أعرضوا عمّا تضفيه الرؤية التقليدية من معنى دون

---

2) المرجع نفسه، ص 199.

أن يدركوا معنى مكتملا آخر، يمكن أن يوجّه مسارهم، وأن يتبيّنوا من خلاله منزلة من الكون واضحة المعالم.

وقد بيّنا كيف كان تصدّع تلك العلاقة سببا في الإحساس بالغربة من جهة وباعثا على الحيرة والقلق من جهة ثانية بفعل اضطراب القيم والمفاهيم بعد أنّ تبيّن للشاعر منهم أن القيم التقليدية لم تصل بهم إلى ما ينشدون من المعنى الحق لا ولا إلى ما يزخر به الكون من فائض المعنى إذا نظر إليه الإنسان نظرة أساسها السعي إلى إدراك ما فيه من انسجام بين مظاهره وائتلاف بين كائناته، وإذا تخلّى عن النظر إليه على أساس أنّه جملة من المكوّنات التي يمكن أن يقيسها أو يعدّها، وإذا أعرض عن اعتبار نفسه "سيد الطبيعة".

غير أنّ تلك الحيرة التي عصفت به وذلك القلق الذي اجتاحه قد كانا مما حمله على التساؤل عن منزلته من الكون، وما من شك في أنّ تساؤل الإنسان عن منزلته من الكون يفضي به إلى طرح الأسئلة التي ظلت ملابسة لوجود الإنسان، وإن اتخذت أشكالا مختلفة وهي الأسئلة التي تتصل بالأصل والمآل، وبالحياة والموت، وبالنفس وماهيتها، ينطلق فيها اشاعر من ذاته ويعود إليها، لا باعتبارها ذاتا عارضة بل باعتبارها تمثل الكينونة وجوهر الوجود وإذا بالشاعر يطيل الوقوف والتساؤل والنظر، عساه يفك "الطلاسم" الملازمة لوجود الإنسان تطوّقه وتحدق به، من كلّ جانب. وإذا به –في سعيه إلى الإجابة عن تلك الأسئلة– يركب الخيال ويجمح بالرؤيا ويلوذ بالحلم فيخلق بذلك عالما تحتلّ منه ذاته المركز، وتتوهّج وتتسع دائرتها حتى تغدو مرجع الحقائق كلّها ومصدر المعنى الشامل، فيمّحي ما سوى ذلك من الحقائق ويضمحلّ ما سوى ذلك من المعاني، ويأخذ الشوق ذلك النبيّ إلى عالم إثيري لا مكان فيه لما تعارف الناس عليه من البديهيات ولا مجال فيه لما درجوا عليه من القيم ولا سبيل فيه إلى التسليم بثوابت لا تولي للإنسان – في فرديته وتفرّده – ما يبغي له من القيمة وقد اكتشف ذاته واكتشف خصوصيتها وأدرك أنّه بالنظر فيها والانطلاق من خصائص كينونتها يمكن له أن يعانق المطلق وأن يقضي على وجوه التناقض في الواقع المحيط به، فانطلق، من ثمّ يبنى عالما يتوق إلى تحقيقه، هو عالم

يعوّض به ما كان يحسّ به من غربة وما كان يشعر به من قطيعة على مستوى الفكر والروح مع من حوله، وهي قطيعة أشدّ على النفس من الغربة المادية، ولكنه يتوقه إلى ذلك العالم الأفضل كان يزيد الهوّة التي تفصله عن الناس من حوله عمقا، ويزداد عنهم بعدا وتزداد نفسه حيرة واضطرابا، وقد وفر فيها أنّها اهتدت، بفعل مالها من تميّز (وربّما قلنا من عبقرية) إلى ما لا يمكن أن يهتدي إليه الناس العاديون، وإذا به نظير النبي يدعو إلى الارتحال عن عالم أفسدته المواضعات والتقاليد وسلبت فيه الإنسان جانبا مهمّا ممّا ينبغي أن يكون هاديا له إلى إدراك القوّة السرمدية الشاملة، وإلى الوقوف على وحدة الكون ووحدة حقيقته وشمولها، وهو جانب الخيال والرؤيا والحلم والحدس وكلّ ما به يتمكّن من القضاء على ما كان يرى في واقعه من مظاهر التناقض والثنائيات الضدية من جهة، وما به يتمكن من إدراك ما لا يقدر النظر العقلي على الإحاطة به من جهة ثانية ولذلك رأينا شعراء الرابطة القلمية يلوذون بالخيال والرؤيا، أو يلوذون بالصمت والوحدة، في تطلّعهم إلى ذلك العالم وفي ارتحالهم إليه عساهم يبلغون منه ما عز عليهم أن يبلغوه في واقعهم من المنزلة التي كانوا يرونها للإنسان، وهي منزلة أساسها الانسجام والائتلاف وركيزتها نفي التناقض والتجزئة، وغايتها إدراك ناموس الكون الأعظم، والاتحاد بجوهر الحقيقة الشاملة.

فلئن كان منطلق شعراء الرابطة القلمية ذواتهم، فإنهم لم يبقوا في حدودها، ذلك أن رؤيتهم - وإن كانت تولي الذات قيمة كبيرة بسبب قدرتها على الخيال والرؤيا تكتشف بهما حقائق لا يتسنّى كشفها بسوى ذلك- فإنّها رؤية منفتحة تستشرف عالما أفضل بفعل خلخلة أوضاع واقع مستقرّ وزعزعة أعراف وتقاليد مستتبة، ومن ثمّ فهي رؤية تسعى إلى أن يمازج الذاتي الكوني، وأن تكون الذات مصهرا تذوب فيه تناقضات العالم الظاهرة وتنبثق منهاوحدة ما كان لها أن تتحقق لولاها، وذلك عبر تنكب المسلّمات ونشدان الوحدة بين الإنسان والكون من خلال إعادة الإنسان إلى المنزلة التي هو بها حقيق.

وقد عملنا، من خلال أبواب بحثنا وفصوله - على أن نقرأ شعر جبران وأصحابه من الرابطة القلمية قراءة منظومية نستجلي من خلالها ترابط أجزاء ذلك الشعر بعضها ببعض، وسعينا إلى ألا تكون أبواب هذا البحث سوى مكوّنات منظومة مترابطة فيما بينها بعلاقات حاولنا بيانها بيانا لا يدع مجالا للشك في أنّه يمكن اعتبارها منظومات فرعية تسهم في بناء المنظومة كلّها ولكن لا يمكن ردّ المنظومة إلى أحد المكوّنات أو قصرها على منظومة فرعية دون غيرها. كما عملنا على أن تكون تلك الأبواب والفصول ممثلة للمفاصل التي لا بدّ منها في أي منظومة من جهة، وأن تكون من جهة أخرى علامة على ما رأيناه من تكامل في رؤيتهم الشعر والشاعر، وفي انتقالهم بالشاعر من "النديم" إلى "النبيّ" وفي انتقالهم بالشعر من "الصنعة" إلى التعبير عن الحياة في اتساعها وفي عمقها والتعبير عن النفس وما يخالجها ويضطرب فيها فكان سبيلهم إلى ذلك الخيال والحلم والرؤيا، لا من حيث أنّها تطلق الإنسان من عقال العقل ومن حدود "المعقلن" فحسب بل أيضا ومن حيث هي وسائل تمكن الشاعر من تجاوز تناقضات الواقع ومن حيث أنّها تمكّنه كذلك من استكشاف أغوار نفسه، تلك التي تعتبرها الرؤية التقليدية والرؤية المعقلنة غير كفيلة بأن نلتفت إليها، وإن كانت منطلقات هذه الرؤية وتلك مختلفة.

ويتصل بالخيال والحلم والرؤيا من هذه الناحية ما يدور في فلك الأسطوري والرمزي، على ما سعينا إلى بيانه، ذلك أن الأسطوري مطية الإنسان إلى تجاوز بعض تناقضات الواقع الكبرى، ومطيّته أيضا أن يجد أجوبة تشفي غليله عن بعض الأسئلة المتصلة بالحياة والموت، وبالزمن والخلود، وبالأصل والمآل، ولم يشذ شعراء الرابطة القلمية عن الرومنطيقيين في انتجاع تلك السبيل انتجاعا واعيا في أحيان كثيرة كما رأينا، وقد تجلّى ذلك في شعرهم من خلال بناء عدد غير قليل من نصوصهم على عدد من النماذج الأصلية المتصلة بالشوق إلى الأصول والحنين إلى الجنة الضائعة أو المتصلة بالعود الأبدي، وهو أمر يكشف عن رغبتهم في تجاوز الواقع طلبا لعالم تنتفي منه الثنائيات وأوجه التناقض، وقد أدّى ذلك كلّه إلى انفتاح نصوصهم على أنساق من التعبير والتصوير لم تكن مألوفة في الشعر العربي إلاّ قليلا، كما أدّى إلى

الانفتاح على مجاهل النفس والغوص فيها والكشف عمّا في أصقاعها البعيدة من حقائق جوهرية عملت الرؤية التقليدية على كبت صوتها، وتغافلت عنها الرؤية المعقلنة لأنّها لم تستطع صبها في قوالبها ومعادلاتها وتحاليلها، فكان أن لجأ الرومنطيقيون بوجه عام، وشعراء الرابطة القلمية على ما بيّنا، إلى ذلك البعد الأسطوري وما يرمز إليه، وإلى النماذج الأصلية وما تنفتح عليه من معانقة المطلق، وإن كان المنطلق لديهم ذواتهم، بما لها من صلة بالكينونة.

وقد سعينا إلى أن نبيّن أنّ تلك الرؤية التي انطلق منها شعراء الرابطة القلمية رؤية أفضت بهم لا إلى الخروج على الشائع المستتب في تصوّر الكون وفي تصوّر منزلة الإنسان منه فحسب، وإنّما أفضت بهم أيضا إلى الاعتراض على الأنموذج فيما يتعلّق بالإيقاع الذي بنوا عليه نصوصهم الشعرية، ولا نقصد بذلك أنّهم استنبطوا إيقاعا جديدا كلّ الجدّة خرجوا به عن الإيقاع الخارجي المعروف في الشعر العربي من خلال أوزان بحوره، بل نعني بذلك أنّهم مالوا به إلى وجهة لم تكن مألوفة في طرق المواضيع التي طرقوها، ذلك أنّهم خرجوا بالشعر المقطعي من "الموشحات" وما تتناوله من أغراض ومعان وخرجوا به من التراتيل الدينية والأناشيد المدرسية والأغاني التي تتخلّل المسرحيات "الاجتماعية" إلى شعر يخوض في النفس والخلود والحياة والموت، والإنسان والكون وغيرها من المواضيع التي عرضنا لها، كما مالوا إلى استخدام بحور تواتر استحدامها لديهم تواترا يختلف عمّا شاع في السّنة الشعرية في أحيان كثيرة، وجاء عدد غير قليل من نصوصهم الشعرية على المجزوء من البحور، كما كان اعتمادهم ظاهرة التدوير لافتا للنظر، وإذا أضفنا إلى ذلك كلّه ما رأينا في نصوصهم الشعرية من اعتماد "التضمين" وتنويع القوافي والمزج بين البحور في النص الشعري الواحد، أمكننا أن نستخلص دون مجازفة ولا خوف من الخطأ، أن شعراء الرابطة القلمية قد احتفظوا بالأوزان الشعرية (وإن طوّعوها لمقضتيات رؤيتهم) من منطلق رؤيتهم، وهي رؤية تعتبر أن الائتلاف والانسجام والتناغم من أسس الوحدة الكونية، ولما كان النصّ الشعري نتاج الخالق الأصغر، وجب أن يكون موازيا لنتاج الخالق الأكبر، في وحدته وشمو له وتناغم أجزائه وائتلافها، غير أن احتفاظهم بموسيقى الإطار لا يعني في

شيء وجوب اتباع الأنموذج السائد والسير بالشعر في مسلك يفرض على الشاعر مراعاة زحافات وعلل بعينها، ويأخذه قسرا باتباع قافية واحدة موحّدة، ومواصلة اعتبار البيت من الشعر وحدة موسيقية نحوية دلالية في آن واحد، إذ أنّ هذه الاعتبارات جميعا، تزيغ بالشاعر وتجعله إلى وجوب مراعاة النظم أقرب منه إلى وجوب مراعاة انطلاق مشاعره والإصغاء إلى صوت نفسه وحاجتها إلى التعبير عن الحياة واتساع مداها وعمقها.

فكأننا، كيفما قلّبنا النظر في شعر جماعة الرابطة القلمية، نخلص إلى القول إنهم يمثلون مرحلة مهمّة من مراحل الشعر العربي الحديث، بل لعلّنا لا نبالغ إن قلنا إنهم يمثلون حلقة من أولى الحلقات التي تطوّر فيها الشعر العربي الحديث، إن لم تكن أولاها على الإطلاق، وقد كشفت لنا قراءة نصوصهم الشعرية بوجه خاص ذلك، كما كشف لنا الإنصاب إلى تلك النصوص وإدامة النظر فيها أنها تنطلق من رؤية متكاملة متناسقة متناغمة، يسعى الشعراء من خلالها إلى التعبير عن توقهم إلى إقامة علاقة بين الإنسان والكون ترتكز على أساس يختلف عن السائد، لتكون منزلة الإنسان منزلة يتحقق له فيها ما يروم من انفتاح على جوهر الحقيقة الشاملة وإدراك لناموسها واتحاد بها وهي رؤية تتردّد بأصحابها بين موجود لم يعد وافيابحاجات اليوم ومنشود يكون خالصا من حاجات الأمس، يُقبل به الشاعر من خلال النظر في نفسه والرحلة في أصقاعها القصية على مستقبل ينشئه على غير مثال، فإذا ما ذهبنا في بحثنا هذا إلى استنطاق النصوص الشعرية واستخلاص أنّها، باعتمادها الرؤية الرومنطيقية، تدخل بالشعر العربي مرحلة الحداثة، فلأننا نعتقد، مثلما يعتقد عدد غير قليل من الدارسين، أنّ الرؤية الرومنطيقية تتنزّل في قلب الحداثة من حيث ما رأينا من سعي إلى التحرّر من البنى التقليدية ومن الذهنية التقليدية التي لم تكن تولي للفرد في حدّ ذاته أهميّة خاصّة بسبب التركيز على الجماعة كما نعتقد أنها تتنزل في قلب الحداثة أيضا من حيث ما تكشف عنه من وعي حادّ بالذات، وبخصائصها وبقدرتها على نشدان الحقيقة خارج الأطر التقليدية، وما ثورة جبران على رجال الدين - على ما هو معروف - وما اعتراض نعيمة كذلك على تصرّفهم وسلوكهم إلاّ دليل على أنّهما - وأصحابهما- قد كانوا في فلك

الحداثة، إذ أنّ ثورتهم واعتراضهم قد كانا على من كانوا –في نظرهم- سدنة البنية التقليدية والوضع القديم الذي كانوا يرون وجوب كسر أنساقه (ولا يعني هذا أنّهم كانوا ن الملاحدة).

إنّ الخروج على الأنموذج من خصائص الحداثة، وقد سعى شعراء الرابطة القلمية إلى الخروج على الأنموذج الذي نحتته الرؤية التقليدية في ما يتصل بمنزلة الإنسان من الكون وفي ما يتصل بتصوّر الكون نفسه، وإن الخروج على الأنموذج قد كان –في تقديرنا- من الأسباب التي دعت جبران وأصحابه إلى تصوّر عالم بديل لا مكان فيه للثنائيات الضديّة، عالم مثلوه بالغاب –في أغلب الأحيان- وهو عالم سعوا إلى إقامته على غير مثال، فإن كان فيه من مظاهر شبه بعالم الواقع فما ذاك إلاّ في العارض الزائل، ولما كان عالمهم المنشود لا مثال له في واقعهم، كانت الرحلة إليه طويلة شاقة وما الارتحال سوى وجه آخر من وجوه رفض الأنموذج وتطلب الجديد، ونشدان عوالم بكر يتحقق للذات فيها ما لا يمكن تحققه لها في سياق بنى تعرض عن الذات ولا ترى لها من المنزلة إلاّ ما يجعلها منضوية في الجماعة.

لقد أوقفتنا دراستنا شعر جماعة الرابطة القلمية على نتيجة عَمَلنا على تفصيل القول فيها في ثنايا البحث، وهي أنّ هذه الجماعة، بما كان لها من رؤية رومنطيقية قد كانت واحدا من أهمّ المنطلقات التي دخلت بالشعر العربي مرحلة يمكن أن نسمها دون مجازفة بأنّها مرحلة الحداثة، لا من حيث الوعي بالذات والتوق إلى عالم تنتفي منه المتناقضات فحسب، بل ومن حيث رفض الأنموذج الذي كرّسته السنة الشعرية وعملت حركة "الأحياء" على بعثه أيضا وهو أنموذج يتصل –فيما يهمّ بحثنا - بمضمون الشعر وأغراضه كما يتصل بجوانب التصوير والإيقاع، وليس بناء عدد من النصوص الشعرية على التدوير والتضمين سوى خطوة مهمّة في سبيل تعويض البيت الشعري بالجملة الشعرية على المستوى النحوي التركيبي والدلالي. وفي سبيل الوصول إلى اعتبار "التفعيلة" وحدة موسيقية يعتمدها الوزن في مرحلة لاحقة من مراحل تطوّر الشعر العربي.

وما من شك في أنّه هذه الخطوة الأؤلى قد تبعتها خطوات لا تقلّ عنها أهميّة، ولئن ركّزت بعض الحركات الشعرية بعدهم جهدها على الشعر الغنائي (مثلما هو الحال في حركة "أبولو" التي كان يتزعمها أحمد زكي أبو شادي) بسبب تحوّلها عن مشاغل الرؤية التي كانت تحرك شعراء الرابطة القلمية، فإن تلك الحركات قد سارت على نهج جبران وأصحابه في المزج بين البحور وتنويع القافية وإنشاء صور تختلف مراجعها عمّا هو في السنة الشعرية، وليس من المجازفة أن نذهب إلى أنّ مختلف الحركات الشعرية بعدها، وخاصّة ما عُرف بحركة الشعر الحرّ إنّما هي وريثة هذه الخطوة الأولى، في مواصلة البحث عن أشكال شعرية ومضامين غير غريبة عن رفض موجود وتوق إلى منشود (وإن كان المنطلق في الغالب متصلا بالخوض في قضايا الجماعة وما تعانيه من وطأة واقع مرير بفعل ملابسات تاريخية متشعبة) كما أن حركة مجلة "شعر" حركة ترجع رؤى شعرائها وما قامت عليه من إحساس بالغربة، وبالأزمة الحضارية، ومن سعي إلى استبطان النفس والحلم بعالم منشود يقوم بديلا من واقع الشاعر المتردي، إلى أصول الرؤية التي قام عليها شعر جماعة الرابطة القلمية، ولعلّ الدعوة إلى البحث المتواصل عن أشكال شعرية على غير أنموذج والوصول بذلك إلى حدّ القضاء على الحدود الفاصلة بين أجناس الكتابة عند بعض الشعراء، ليست سوى مواصلة لما بدأه جبران وأصحابه في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين، ولا شك في أنّ دراسة النصوص الشعرية التي كتبت في الفترات اللاحقة دراسة دقيقة لا تكتفي بتتبع تاريخ الحركات الشعرية، تميط اللثام عمّا بين شعر جماعة الرابطة القلمية وسائر الحركات بعدها من وشائج لا تنفصم.



مصادر البحث ومراجعه*

1 - المصادر

أيوب (رشيد) أغاني الدرويش، بيروت، دار صادر، دار بيروت،1959.

أيوب (رشيد) هي الدنيا، نيويورك 1939.

جبران (جبران خليل) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية (تقديم : ميخائيل نعيمة) بيروت، دار صادر1964.

جبران (خليل جبران) : المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية والمعرّبة (تقديم : جميل جبر)، بيروت، دار الجيل، 1994.

جبران (خليل جبران) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران: الرسائل، نصوص خارج المجموعة، تقديم : أنطوان القوّال، بيروت، دار الجيل،1994.

حداد (ندره) أوراق الخريف، نيويورك،1941.

عريضة (نسيب) الأرواح الحائرة، نيويورك 1946.

أبو ماضي (إيليا) الجداول، بيروت، دار العلم للملايين، ط 8.، 1970.

أبو ماضي (إيليا) ديوان أبي ماضي (تقديم: زهير ميرزا)، بيروت، دار العودة (د.ت).

(مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921، بيروت، دار صادر، دار بيروت (ط 2.)، 1964.

نعيمة (ميخائيل) : جبران خليل جبران، بيروت، مؤسسة نوفل، ط 6.، 1971.

*) مرتّبة ترتيبا ألفبائيّا دون اعتبار (ابن) و (أبو).

(نعيمة (ميخائيل) سبعون، حكاية عمر، بيروت، دار صادر (ط 3.)، 1967.

نعيمة (ميخائيل) الغربال، بيروت، مؤسسة نوفل، ط 11.، 1978.

نعيمة (ميخائيل) في الغربال الجديد، بيروت، مؤسسة نوفل، 1972.

نعيمة (ميخائيل) مذكرات الأرقش، بيروت، دار صادر، دار بيروت، 1959.

نعيمة (ميخائيل) همس الجفون، بيروت، مؤسسة نوفل، ط 5.، 1988.

2 – المراجع باللغة العربية

• **أرسطو طاليس** : فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، ط 2.، بيروت، دار الثقافة 1973.

• **إسماعيل** (عزالدين) : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، بيروت، دار العودة ودار الثقافة، ط 2، 1973.

• **الأشتر** (عبد الكريم) : النثر المهجري، كتّاب الرّابطة القلميّة (جزآن)، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر 1961.

• **الأنباري** (أبو بكر محمد): إيضاح الوقف والابتداء، تحقيق محمد محي الدين عبد الرحمان رمضان، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية،1971.

• **بنّيس** (محمد) : الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الدار البيضاء، دار توبقال 1990.

• **جحا** (ميشال) : خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي) الحديث، بيروت، دار المسيرة 1981.

• **الجرجاني** (عبد القاهر) : أسرار البلاغة، تحقيق، هـ. ريتر، بيروت، دار المسيرة، ط 3، 1983.

• **الجرجاني** (عبدا القاهر) : دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق، محمد) عبده، محد محمود التركزي الشنقيطي علّق حواشيه : رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، د.ت.

• **جيده** (عبد الحميد): الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، بيروت، مؤسسة نوفل،1980.

• **حاوي** (خليل) : جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته واثاره، تعريب : سعيد فارس باز، بيروت، دار العلم للملايين 1982.

• **ابن حزم** (أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد الأندلسي) : طوق الحمامة الألفة والآلاف، تحقيق: الطاهر أحمد مكي، القاهرة، دار المعارف، ط.2، 1977 (ط.1، 1975).

• **حسن** (محمد عبد الغني) : الشعر العربي في المهجر، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط 2، 1958.

• **خوري** (بولس) : التراث والحداثة، مراجع لدراسة الفكر العربي الحاضر (مقدمة عامة ومصادر لاستقصاء النتاج الفكري الحاضر) بيروت، معهد الإنماء العربي،1983.

• **داود** (أنس): التجديد في شعر المهجر، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،1967.

• **الدسوقي** (عبد العزيز): جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1991-1971.

• **الدقاق** (عمر): شعراء العصبة الأندلسية في المهجر، بيروت، دار الشروق،1973.

• **ابن رشيق** العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط 4، 1972.

• **الريحاني** (أمين): الكتابات الشعرية، بيروت، دار الجيل، ط 4، 1989.

• **السراج** (نادرة جميل): شعراء الرابطة القلمية، القاهرة، دار المعارف، 1964

• **سعيدة** (خالدة): حركية الإبداع، بيروت، دار العودة 1979.

• **ابن سناء الملك** (أبو القاسم هبة الله بن جعفر): دار الطراز، دمشق،1349/1368.

• **الشابي** (أبو القاسم) : أغاني الحياة، تونس دار الكتب الشرقية، دار مصر للطباعة،1955.

• **الشابي** (أبو القاسم): الخيال الشعري عند العرب، تونس، الشركة القومية للنشر والتوزيع،1961.

• **الشرفي** (عبد المجيد): الإسلام والحداثة، تونس، الدار التونسية للنشر، 1990.

• **الشهابي** (حيدر أحمد) : الغرر الحسان في أخبار أبناء الزمان، تحقيق أحمد رستم وفؤاد أفرام النستاني (صدر الجزءان الثاني والثالث منه بعنوان : لبنان في عهد الأمراء الشهابيين)، بيروت، منشورات الجامعة اللبنانية،1969.

• **صمّود** (حمادي): التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوّره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، تونس، منشورات الجامعة التونسية،1981.

• **الصميلي** (يوسف) : الشعراللبناني، اتجاهات ومذاهب، بيروت، دار الوحدة 1980.

• **صيدح** (جورج) : أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، بيروت، 1964.

• **الطرابلسي** (محمد الهادي) : خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس، منشورات الجامعة التونسية،1981.

• **طرازي** (فيليب دي) : تاريخ الصحافة العربية، بيروت، المطبعة الأمريكانيّة،1933.

• **طربين** (أحمد) : لبنان منذ عهد المتصرفية إلى بداية الانتداب 1861-1920(محاضرات على قسم الدراسات التاريخية) بمعهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، مطبعة نهضة مصر،1968.

• **عباس** (إحسان) و**نجم** (محمد يوسف) : الشعر العربي في المهجر (أمريكا الشمالية)، بيروت، دار صادر، ط 3، 1982.

• **عبد الحي** (محمد) : الجمع بين النظرية والإبداع عند الشعراء النقاد المعاصرين العرب، بحث لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الآداب (مرقون)، تونس، كلية الآداب منوبة،1996.

• **عبد الدايم** (صابر) : موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطوّر، مكتبة الخانجي، ط 3، 1993.

• **أبو العتاهية** ديوان أبي العتاهية (وقد صدر بعنوان: أبو العتاهية، أخباره وأشعاره)، تحقيق شكري فيصل، دمشق، مطبعة جامعة دمشق،1384 هـ. 1965/م.

• **عجينة** (محمد) : أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها (جزءان)، بيروت، دار الفارابي، تونس، العربية محمد علي الحامي،1994.

• **العسكري** (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل) : كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق : مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية،1981.

• **العلمي** (محمد): العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، بيروت، دار الثقافة،1983.

• العهد العتيق : بيروت، مطبعة المرسلين اليسوعيين،1876.

• **فهمي** (ماهر حسن) : حركة البعث في الشعر العربي الجديد، القاهرة، مكتبة النهضة1961.

• **فهمي** (ماهر حسن) : الحنين والغربة في الشعر العربي الجديد، القاهرة، مكتبة النهضة 1970.

• **ابن قتيبة** الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف،1966.

• **القرقوري** (فؤاد) : أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهمّ المؤثرات الأجنبية فيها، تونس، الدار العربية للكتاب،1988.

• **كوثراني** (وجيه): الاتجاهات الاجتماعية السياسية في جبل لبنان والمشرق العربي 1860 – 1920، بيروت، معهد الإنماء العربي، ط.2، 1987 (ط.1، 1976).

• **مجموعة من الأساتذة** : دراسات في الشعرية، الشابي نموذجا، تونس المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، قرطاج،1988.

• **المرزباني** (أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى): الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر)، تحقيق، علي محمد

البجاوي، نشر: دار نهضة مصر،1965.

• **مطلوب** (أحمد): معجم النقد العربي القديم (جزءان)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة،1989.

• **الملائكة** (نازك) : قضايا الشعر المعاصر، تقديم : عبد القادر محبوبة، ط 2، بغداد، مكتبة النهضة 1965.

• **مندور** (محمد): في الميزان الجديد، القاهرة، دار نهضة مصر، 1973.

• **مندور** (محمد): النقد والنقاد المعاصرون، القاهرة، مطبعة نهضة مصر، د.ت.

• **ابن منظور** لسان العرب، اعداد يوسف خيّاط ونديم مرعشلي، بيروت، دار لسان العرب.

• **ميرزا** (زهير): ايليا أبو ماضي، شاعر المهجر الأكبر، دمشق، دار اليقظة العربيّة،1954.

• **الناعوري** (عيسى): أدب المهجر، القاهرة، دار المعارف، 1966.

• **نجم** (محمد يوسف) : القصّة في الأدب العربي الحديث، بيروت، دار الثقافة (د.ت).

• **يموت** (غازي) : بحور الشعر العربي، عروض الخليل، بيروت، دار الفكر اللبناني، ط 2، 1992.

3 – المراجع باللغات الأجنبية

- ABDESSELEM (Mohamed): ***Le thème de la mort dans la poésie arabe (des origines à la fin du IIIè/IXè siècle)***, TUNIS, Publications de l'Université de TUNIS, 1977.
- ALBOUY (Pierre): ***Mythographies***, Paris, José CORTI, 1976.
- M. M. BADAWI, ***A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry***, Cambridge Un. Pr. 1975.
- BAROT (Emmanuel) ***Le style poétique et la révolution romantique***, Genève, Slatkine reprints, 1968.
- BAUDELAIRE (Charles) ***Oeuvres complètes***, (Préface de Marcel A. Ruff) Paris, Seuil, 1968.
- BEGUIN (Albert), ***L'Ame Romantique et le Rêve***, Paris, José CORTI, 1939) réédité en 1982).
- BEGUIN (Albert), ***Création et destinée*** : ***Essais de critique littéraire, l'âme romantique allemande, l'expérience poétique***, Paris, Seuil, 1973.
- BEN ALI (Amor), ***Mythes et Antimythes dans l'oeuvre de Guillaume Apollinaire*** (Thèse de 3è cycle ronéotypée), Université de TUNIS, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1983.
- BEN CHEIKH (Jamal Eddine), ***Poétique Arabe*** (Essai sur la voie d'une création), Paris, Anthropos 1975.
- BLACHERE (Régis), ***Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du XVè siècle de J.C.***, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve, 1964.

- BLAKE (William), ***Complete writings; Edited by*** : Geoffrey Keynes, Oxford University Press, 1979.

- BONY (Jacques), ***Lire le romantisme***, Paris, DUNOD, 1992.

- BURGOS (Jean), ***Pour une poétique de l'Imaginaire***, Paris, Seuil, 1982.

- CAILLOIS (Roger), ***Le mythe et l'homme***, Paris, Gallimard, (Folio-Essais(

1987 (1è Ed : 1938).

- CASSIRER (Ernst), ***La Philosophie des Formes Symboliques***, V2. ***La Pensée Mythique***. Traduit de l'allemand par Jean LACOSTE, Paris, Minuit, 1972.

- CELLIER (Léon), ***L'épopée romantique et les grands mythes romantiques***, Paris, SEDES, 1971.

- CHEVALIER (Dominique), ***La société du mont Liban à l'époque de la révolution industrielle en Europe***, Paris, LAFFONT, 1971.

- CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), ***Dictionnaire des symboles***, Paris, Robert Laffont, Jupiter, 14è Ed. 1993.

- COHEN (Jean), ***Structure du Langage Poétique***, Paris, Flammarion, 1966.

- COHEN (Jean), ***Le Haut Langage***, ***Théorie de la poéticité***, Paris, Flammarion, 1979.

- Collectif (T. Todorov, W. Empson, J. Cohen, G. Hartman, F. Rigolot), ***Sémantique de la poésie***, Paris, Seuil, 1979.

• DELATTRE (Pierre), ***Système, Structure, Fonction, Evolution, Essai d'analyse épistémologique***, Paris, Maloine, 1971.

• DRISSA (Mohamed Ali), ***Vigny et le symbole***, TUNIS, Publications de l'Université de Tunis, 1979.

• DURAND (Gilbert), ***Figures Mythiques et visages de l'oeuvre***, Paris, DUNOD, 1992.

• DURAND (Gilbert), ***L'Imagination symbolique***, Paris, Quadrige/PUF, 3è Ed., 1993.

• DURAND (Gilbert), ***Les structures Anthropologiques de l'Imaginaire,*** Paris, Bordas, 1982 (1ère éd. 1968).

• ELIADE (Mircea), ***Aspects du Mythe,*** Paris, Gallimard, (Folio-Essais), 1996.

• ELIADE (Mircea), ***Le mythe de l'Eternel Retour***, Paris, Gallimard, 1969 (1è Ed. : 1949).

• ELIADE (Mircea), ***Traité d'hsitoire des réligions***, Paris, Payot, (1è éd : 1949).

• Encyclopédie de l'Islam, (nouvelle édition), LEYDE, Brill, Paris, Maisonneuve et Larose.

• Encyclopoedia Universalis, Paris, Encyclop. Univ. Editeur, 1989.

• FLAHAUT (François), ***La parole intermédiaire***, Préf. R. Barthes, Paris, Seuil, 1978.

• FRYE (Northrop), ***Anatomie de la critique***, (Traduit de l'anglais par Guy Durand), Paris, Gallimard, 1969.

• FRYE (Northrop), ***Le Grand Code***, Préface de T. TODOROV. Traduit de l'anglais par Catherine Malamond, Paris, Seuil (Coll. Poétique), 1984.

• FRYE (Northrop), ***Pouvoirs de l'Imagination***, Essai, Traduit de l'anglais par Jean SIMARD, Montréal, Eiditons HMH., 1969.

• GERARD (Albert), ***L'idée romantique de la poésie en Angleterre*** : études sur la théorie de la poésie chez Coleridge, Wordsworth, Keats et

Shelley, Paris, Les Belles Lettres, 1955, 416 p.

• GHATTAS KARAM (Antoine), ***La vie et l'oeuvre littéraire de Gibran Khalil Gibran***, Beyrouth, Dar an Nahar 1981.

• GUSDORF (Georges), ***L'Homme Romantique***, Paris, Payot, 1984.

• GUSDORF (Georges), ***Mythe et Métaphysique***, Paris, Flammarion, 1984.

• GUSDORF (George), ***Signification Humaine de la Liberté***, Paris, Payot . 1962.

• HEIDEGGER (Martin), ***Kant et le problème de la métaphysique*** Traduction de l'allemand et Introduction par Alphonse WAELHENS et Walter BIEMEL), Paris, Galliamrd, 1994 (1è Ed. 1953).

• HUCH (Ricarda), ***Les romantiques allemands***. Traduit par J. BREJOUX, Aix en Provence, Pandora, 1979.

• HUGO (Victor), ***Oeuvres complètes***, Paris, Club Français du Livre, 1969.

• JAYYUSSI (Salma Khadra), ***Trends and mouvements in modern arabic poetry***, Leiden. Brill. 1977.

• JEAN (Raymond), ***Nerval***, Paris, éd. Seuil, 1978.

• JULIEN (Nadia), ***Dictionnaire des mythes***, Alleur (Belgique) Marabout . 1992.

• KANT (Emmanuel), ***Critique de la faculté de Juger*** (Traduction de A. Philonenko), Paris, VRIN, 1965.

• KHEIR BEIK (Kamal), ***Le mouvement moderniste de la péosie arabe contemporaine***, Paris, Pub. Orientialistes de France, 1978.

• KOYRE (Alexandre), ***Mystiques, spirituels, alchimistes du XVIè siècle allemand***, Paris, A. Colin, 1955.

• LACOUE-LABARTHE (Philippe) et NANCY (Jean-Luc), ***L'Absolu Littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand***, Paris, Seuil (Coll. : Poétique) , 1978.

• LAMARTINE (Alphonse de), ***Méditations***, Editions Critique préparée par Fernand Letessier, Paris, Garnier 1968.

• MERLEAU-PONTY (Maurice), ***La Nature***, (notes du cours du Collège de France 1956-1960). Etabli et annoté par Dominique SEGLARD, Paris, Seuil (Coll. Traces écrites) 1995.

• MESCHONNIC (Henri), ***Modernité, Modernité***, Paris, Gallimard, (Folio -Essais), 1988.

• MOREH (Samuel), ***Modern Arabic Poetry, 1 8 0 0 - 1 9 7 0***, Leiden, Brill. 1976.

• MOUTOTE (Daniel), ***Egotisme Français Moderne***, Paris, Cedès, et CDU 1980.

- NAIMY (Nadeem), ***Mikhail Naimy***, an introduction, Beyrout, Université Américaine, 1967.
- NERVAL (Gérard de), ***Promenades et souvenirs, Lettres à Jenny, Pandora, Aurélia***, Paris, Garnier-Flammarion, 1972.
- NOVALIS, ***L'Encyclopédie, fragments***. Traduction de M. DE GANDILLAC, Paris, Minuit, 1966.
- ORTIGUES (Edmond), ***Le Discours et le Symbole***, Paris, Aubier-Montaigne, 1962.
- OWEN (Roger), ***The Middle East in the World Economy***, London - New York, Melthuen, 1981.
- PAREYSON (Luigi), ***Conversation sur l'Esthétique*** (Traduit de l'italien et préfacé par Gilles A. Tiberghien), Paris, Gallimard, 1992.
- PERELMAN (C) et OLBRECHTS-TYTECA (L.), ***Traité de l'argumentation***, Paris, PUF, 1958.
- RENAUT (Alain), ***L'ère de l'individu***, Paris, Gallimard, 1989.
- RICHARD (Jean-Pierre), ***Etudes sur le romantisme***, Paris, Seuil, 1970.
- SAADE (Nicolas), ***Halil Mutrane : héritier du romantisme français et pionnier de la poésie arabe contemporaine***, Paris, Champion 1979.
- SAINT MARTIN (Louis Claude de), ***L'homme de désir***, Paris, Union générale d'édition, 1973.
- SAND (George), ***Oeuvres autobiographiques***, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- STAEL (Madame de), ***De l'Allemagne***, Paris, Didot, S.D.

• TODOROV (T.), ***Théories du symbole***, Paris, Seuil, 1977.

• VIATTE (Auguste), ***Les sources occultés du romantisme*** : ***illuminisme, théosophie 1770-1820***, Paris, Librairie Honoré champion 1965.

فهارس البحث



فهرس الشواهد الشعريّة(*)

الصدر	آخر كلمة من البيت	البحر	الشاعر	الصفحة
الهمزة				
كلّ قلب له السماء الذي يهوى	سماء	خفيف	أبو ماضي	286
روحي التي بالأمس كانت ترتع	القمراءِ	كامل	أبو ماضي	413
رآني اللّه ذات يوم	الشقاءْ	مخلَع البسيط	أبو ماضي	188
وكأنّها بنعيبها	المساءْ	مجزوءالكامل	نعيمة	576
جاورتم الأمس وملنا إلى	بالخفاءْ	سريع	جبران	355
يا أخت روحي اسمعيني	السماء	مجتث	عريضة	421
الباء				
في أخت بابل أرض السبي والغربا	نبا	بسيط	عريضة	170
صمتا ولا تظهرن ما في فؤادك من	انسكبا	بسيط	عريضة	178
إن في صدري يا بحر	عجابا	مجزوء الرمل	أبو ماضي	211
أحب إلاه في صباه إلاهة	والترائب	طويل	أبو ماضي	329
وقائلة لما رأتني مكثرا	باللب	طويل	أيوب	532
إن التي كنت لو كلفتها غزلا	كالشآبيب	بسيط	أيوب	532
حينما يجلو الدجى لي وجه ربي	قلبي	رمل	عريضة	196
عطري يا زهر أذيال الرياح	القُشَبِ	رمل	أيوب	164
ولِيك الليل راهبي وشموعي	محرابي	خفيف	أبو ماضي	305
سئمت نفسي الحياة مع الناس	الأحباب	خفيف	أبو ماضي	270
همكم في الكؤوس	والأكوابِ	مشطور خفيف	أبو ماضي	139
وسرت في القفر وحدي	صليبي	مجتث	عريضة	229
نحرت ناقة وجدي	غريب	مجتث	عريضة	559
يا نفس مالك في اضطراب	الذئاب	مجزوء الكامل	عريضة	337
وتعود للصفصاف	الشبابْ	مجزوء الكامل	نعيمة	462
رويدك شمس الحياة	الغروب	مجزوء المتقارب	عريضة	245
التاء				
جئت لا أعلم	أتيت	مجزوء الرمل	أبو ماضي	224

*) رتّبناه ترتيبا ألفبائيّا على القوافي، المضموم منها فالمفتوح فالمكسور فالسّاكن فالموصول بالهاء، وتوخينا- في صلب ذلك الترتيب - تسلسل البحور وفق الدوائر الخليليّة (المختلف فالمؤتلف فالمجتلب فالمجتبه فالمتفق).

الصدر	آخر كلمة من البيت	البحر	الشاعر	الصفحة
هل من الأمواج جئت	انفصلت	مجزوء الرمل	نعيمة	274
أنامل النسيان مرّي على	الخافيات	سريع	عريضة	556
الجيم				
إلهي أعرتني والليل داج	اعوجاجُ	وافر	أيوب	532
قد كان لي يا نهر قلب	المروج	مجزوء الكامل	نعيمة	412-176
الحاء				
ذاك عهد من شبابي قد مضى	ونواح	رمل	جبران	311
هلّلي هلّلي يا رياح	وشاح	مجزوء	نعيمة	424
الدال				
تعالي نطلق الروحين	التقاليد	مجزوء الوافر	أبو ماضي	345
وظننتُ أنك صرت صلب العود	الجلمودِ	كامل	عريضة	164
لو تراني تحت أستار السكون	وحدِي	رمل	أيوب	532
ما أنت في سفر الزمان العظيم	الغد	سريع	نعيمة	476
قم نتخذ للمنى جناحا	الحدودْ	مخلع البسيط	عريضة	234
ما هذه الأكفان أم	جليدْ	مجزوء الكامل	نعيمة	460
ليتني مثلك حرّ	وقيودْ	مجزوء الرمل	جبران	154
عطشت زهرة روحي	الخلودْ	مجزوء الرمل	أيوب	414
هل يعود	الصرودْ	من السريع	أيوب	168
رأيت قدّ الجمال	تمتدّ	مجتث	عريضة	470
إيه ضوئي البعيد	تريدْ	متدارك مشطور	عريضة	442
الرّاء				
وقلّ في الأرض من يرضى الحياة كما	الضجرُ	بسيط	جبران	175
وأفضل العلم حلم إن ظفرت به	سخرُوا	بسيط	جبران	201
والسرّ في العيش رغد العيش يحجبه	الكدرُ	بسيط	جبران	316
والحبّ في الناس أشكال وأكثرها	ثمرُ	بسيط	جبران	343
وما السعادة في الدنيا سوى شبح	البشرُ	بسيط	جبران	435
أخي من نحن	ولا جارُ	مجزوء الوافر	نعيمة	362-232
فأجبتها لتكن لديدان الثرَى	قشورُ	كامل	أبو ماضي	243
فكأنني فلك وهت أمراسها	ويثورُ	كامل	أبو ماضي	244
يا ليل أين النور إني تائه	نورُ	كامل	أبو ماضي	458
أنت ريح ونسيم	بحرُ	مجزوء الرمل	نعيمة	274
أنا السرّ الذي استترا	خطرًا	مجزوء الوافر	نعيمة	344

من أنت يا هذا فقلت لها أنا	ظاهرًا	كامل	أبو ماضي	218
صاح قل هل ترى	الذّرَى	مجزوء المتدارك	عريضة	251-198 560-441
يمرّ ذكر الصبا	مزمارِ	بسيط مسمّط	حداد	416-185
بئس المدينة إنها سجن النهى	الأحرارِ	كامل	أبو ماضي	303
غابت رسوم في مخيّلتي	زهرِ	كامل	أيوب	453
دوحة جرداء في القفر	خضرِ	مجزوء الرمل	عريضة	352
كلّما كنت سائرا في البراري	الأزهارِ	خفيف	حداد	165
كان في موطن كثير العرار	النهارِ	خفيف	عريضة	260
قد ساورتني ريح النّعامى	خمرِ	منسرح	عريضة	468
لا تسألوني من أي حان	بدرِ	منسرح	عريضة	535
في الجوّ سحب تجارت	زهرِ	مجتث	عريضة	535
بالأمس جلست وأفكاري	آثاري	خبب	نعيمة	185
تناثري تناثري	النظرْ	مجزوء الرجز	نعيمة	463-242
نسب ما بيننا بالاعتزال	الدارْ	رمل	أيوب	153
هي دنيا كلّها مال بمال	الأحرارْ	رمل	أيوب	153
لظلام الليل عندي في الحياه	للنورْ	رمل	أيوب	308
أعطني الناي وغنّ	ونورْ	مجزوء الرمل	جبران	315
يا نديمي إن بعض الناس	الأمورْ	مجزوء الرمل	عريضة	335
هلمّي هلمّي نحي القبور	الدهورْ	متقارب	نعيمة	293
ففاضت خمور وسالت دموع	صورْ	متقارب	أبو ماضي	330
دعته الأماني فخلى الربوع	كثيرْ	متقارب	أيوب	429
سقف بيتي حديد	حجرْ	متدارك مشطور	نعيمة	438
وحليفي القضاء	القدرْ	متدارك مشطور	نعيمة	439
كم جلونا البدور	خدورْ	متدارك مشطور	عريضة	536
عندما تجلس في فجر الصباح	الزاهرَهْ	رمل	عريضة	578
لماذا وقفت بخوف وحيرة	العسيرَهْ	متقارب	عريضة	246

السين

غدا أرد هبات الناس للناس	بإفلاسي	بسيط	نعيمة	279

الضاد

تعانقي وعانقي	مضى	مجزوء الرجز	نعيمة	466-300
أنفقت هذا العمر مكتئبا	بالركض	كامل	أيوب	241
نحو ذاك الوميض	نستعيض	متدارك مشطور	عريضة	431-252

العين

يا نفس لو لا مطمعي	أعي	مجزوء الرجز	جبران	339
فإذا ما لاح للصبح عمود	أبقعِ	رمل	أيوب	576
أنا قطرة لمعت في الضحى	المشرع	متقارب	أبو ماضي	457
أصعدت في ركب النزوع	الربوع	مجزوء الكامل	عريضة	298-276 423
لكن سينصرف الشتا	الربيع	مجزوء الكامل	نعيمة	461
مرحبا ذبنا اشتياقا	يا ربيع	رمل مشطور	أيوب	467

الفاء

يا هند قد فسد الزمان	المرجف	مجزوء الكامل	أيوب	304

القاف

يا حداة القلوب رفقا	وشقا	خفيف	عريضة	558
إنّي أراك كسائح	الطريق	مجزود الكامل	أبو ماضي	267-227
هو ذاك الفجر فقومي ننصرف	صديقْ	رمل	جبران	151
نحن يا ابني عسكر	سحيق	مجزوء الرمل	نعيمة	228-192
ألا استيقظي يا أشعة روحي	دقيقه	متقارب	عريضة	220

الكاف

بالله يا قلبي	هواك	مشطور بسيط	جبران	178
كحلَ اللهم عيني	ضياكْ	رمل مجزوء	نعيمة	288

اللام

ترفق أيها الطلل	وجل	مجزوء الوافر	عريضة	559
تتلمذت للإنسان في الدهر حقبة	جهلا	طويل	أبو ماضي	292
قد كان وجهك	متهللا	مجزوء الكامل	أبو ماضي	458
تفتحت أعين الدراري	الليالي	مخلّع البسيط	عريضة	557-280
ولحقت آمالي فقد سبقت	آمالي	كامل	أيوب	454
سر بنا نقطع شوطا	الليالي	مجزوء الرمل	أيوب	535
أحنّ شوقا إلى ديار	الجمال	مخلَع البسيط	عريضة	419
سرت في الوادي وقد جاء الصباح	يزول	رمل	جبران	298
يا زمان الحب قد ولّى الشباب	الضئيل	رمل	جبران	417
يا بلادا حجبت منذ الأزل	سبيل	رمل	جبران	433-364
رب نفس سجنت دهرا	طويل	مشطور الرمل	أيوب	266
لا تهمنك الرمال	العقال	خفيف	عريضة	559
فهو في نوبة	الخيال	منهوك الخفيف	عريضة	556
زرعت المحبة وسط القلوب	الخيال	متقارب	أيوب	420

نظرت وكلي عيون	الجمال	مجزوء المتقارب	أيوب	196
يا صديقي ألم تكن بصديقي	حاله	خفيف	عريضة	350
لماذا نحبّ نضير الزهور	الذابلة	متقارب	عريضة	223

الميم

أريد دنيا فيها شعاع	النجومُ	مخلّع بسيط	أبو ماضي	330
أيمرح البوم في الخلاء	الهمومُ	مخلّع بسيط	أبو ماضي	353
إنّني جئت وأمضي	لا أعلم	مجزوء الرمل	أبو ماضي	225
من ذا يكافئ زهرة فواحة	المترنما	كامل	أبو ماضي	348
حلّق القلب طائرا	مستهاما	خفيف مشطور	عريضة	469
النعامى ترنمت	النعامى	مشطور خفيف	عريضة	535
هيا بنا يا	ندامى	مجتث مشطور	عريضة	535
ورحت أقيس أيامي	وأحلامي	مجزوء الوافر	نعيمة	182
على أنهار الامي	أنغامي	مجزوء الوافر	أيوب	532
سيّرت في فجر الحياة سفينتي	إمامي	كامل	أبو ماضي	187
للنفس مائدة تمد	طعامي	مجزوء كامل	عريضة	132
مهلا كماة اللوم إنّي	بالملام	مجزوء الكامل	عريضة	262
فصاحت النفس بي وقالت	والزحام	مخلّع بسيط	عريضة	306
أرأيت أحلام	التخوم	مجزوء كامل	أبو ماضي	457
صاحت الضفدع لما شاهدت	النجومْ	رمل	أبو ماضي	576
سكن الليل وفي ثوب السكون	الأحلام	رمل	جبران	195
إنّ حبّ الناس داء	وعظام	مجزوء الرمل	جبران	343
إذا سماؤك يوما	بالغيوم	مجتث	نعيمة	283
ولما قطعنا مروج الشباب	الغرام	متقارب	أيوب	532
وسرنا وراء القدر	الغيوم	مجزوء المتقارب	أيوب	532
هو يمشي ولا يرى ما أمامه	غمامه	خفيف	عريضة	127
مضى النهار ولما	خيامه	مجتث	نعيمة	219

النون

وطن النجوم أنا هنا	من أنا	مجزوء الكامل	أبو ماضي	166
على أنقاض ماضينا	آتينا	هزج	جبران	171
أبت لياليناا الطرب	أيّامنا	مجزوء الرجز	عريضة	209
يا رفيقي أنا لولا أنت	لحنا	مجزوء الرمل	أبو ماضي	503-349
لست مني إن حسبت	ووزنا	مجزوء الرمل	أبو ماضي	502
يا من يعادينا وما إن لنا	أحلامنا	سريع	جبران	263
كم خفضنا الجناح للجاهلينا	فينا	خفيف	أبو ماضي	136

أرأيتم كما رأى العميان	تهتدونا	خفيف	أبو ماضي	141
نتمنى وفي التمنّي شقاء	وكنا	خفيف	نعيمة	225
ذكر الطائر الرياض فغنى	وسجنا	خفيف	عريضة	309
يا رفيقي على طريق الحزانى	مدانا	خفيف	عريضة	535
أشجار الغاب تحيينا	تناجينا	خبب	نعيمة	313
لعمرك يا أختاه ما في حياتنا	أثمان	طويل	نعيمة	275
لنا عنى وعروش نحن نملكها	بالفاني	بسيط	عريضة	142
وهم وردوا الجفار على تميم	إنّي	وافر	النابغة الذبياني	574
إني امرؤ لا شيء يطرب روحه	والألحان	كامل	أبو ماضي	323
أيها الشحرور عن	عني	مجزوء الرمل	جبران	140
يا ثلج قد هيّجت أشجاني	بلبنان	سريع	أيوب	169
في المروج الخضراء كم من قصيد	الريحان	خفيف	عريضة	312
أبتغي أن أقول شيئا فيعصاني	لساني	خفيف	أبو ماضي	336
نحن أهل الخيال أسعد خلق	الحرمان	خفيف	أبو ماضي	359
في رياض الشباب كم من نشيد	الأماني	خفيف	عريضة	536
لو ينظرون بعيني	بأذني	مجتث	أيوب	173
لكنني لست منهم	مني	مجتث	أيوب	440
على طريق الجنون	المنون	مجتث	عريضة	560
فاصمت وسر في السكون	الجنونِ	مجتث	عريضة	560
لما أشاعوا بأني	سنّي	مجتث	أيوب	577
لو حدّق المرء في البرايا	العيون	مخلع بسيط	عريضة	259
يا نفس مالك والأنين	وتؤلمين	مجزوء الكامل	عريضة	237
بيني وبين الروض حبّ	لا يبين	مجزوء الكامل	حدّاد	311
السحب تركض في الفضاء	الخائفين	مجزوء الكامل	أبو ماضي	455
هات حدثنا بآيات الطيور	السلطان	رمل	أيوب	145-144
ملك الأطيار بُلغت المنى	مأمون	رمل	أيوب	258
روحي فكم شبّت وشابت	سنين	سريع مشطور	نعيمة	475
وبات المسافر في حيرة	المنون	متقارب	أيوب	226
وقفنا عند مرآه	عرفناه	مجزوء الوافر	أيوب	179
أنا إن أغمض الحمام جفوني	المدينه	خفيف	أبو ماضي	577-142
وإذا ما مشيت في الروض يوما	وحزونه	خفيف	أبو ماضي	578

الهاء

فإذا أنا كالسنديانة شوّشت	تلويها	كامل	أبو ماضي	250
يا نفس ما العيش سوى	انتهى	مجزوء الرجز	جبران	450
آه من دهم الليالي	لديها	مجزوء الرمل	أيوب	532

رب ليل نجومه ضاحكات	صباها	خفيف	أبو ماضي	347
الواو				
يا قلب إن قالوا	تهوى	مجزوء الرجز	جبران	346
الياء				
قدمت حبي	لمبغضيا	منهوك الرجز	نعيمة	355
أنت أمرؤ صاغ المهيمن روحه	والحريّه	كامل	أبو ماضي	82
يا زهرة لعبت بها	القاسية	مجزوء الكامل	حداد	459



فهرس المحتوى

الفهرس العام



المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية



كشفت لنا قراءة النّصوص الشّعرية التي أنشأها جماعة الرّابطة القلمية، أنهّا تنطلق من رؤية متكاملة سعى الشّعراء من خلالها إلى التّعبير عن توقهم إلى إقامة علاقة بين الإنسان والكون ترتكز على أساس يختلف عن السائد، فإذا بهذه النّصوص الشّعرية باعتمادها الرّؤية الرّومنطقية، تدخل بالشّعر العربي مرحلة الحداثة من حيث ما تكشف عنه من وعي حادّ بالذّات، وبخصائصها وبقدرتها على نشدان الحقيقة خارج الأطر التّقليديّة والتّوق إلى عالم تنتفي منه المتناقضات، بل ومن حيث رفض الأنموذج التي كرّسته السنّة الشّعرية.

وما من شكّ في أنّ هذه الخطوة الأولى قد تبعتها خطوات لا تقلّ عنها أهميّة، بل إنّه ليس من المجازفة أن نذهب إلى أنّ مختلف الحركات الشّعرية بعدها، وخاصة ما عرف بحركة الشّعر الحرّ إنما هي وريثة هذه الخطوة الأولى، في مواصلة البحث عن أشكال شعريّة ومضامين غير غريبة عن رفض موجود وتوق إلى منشود، ولعلّ الدعوة إلى البحث المتواصل عن أشكال شعريّة على غير أنموذج والوصول بذلك إلى حدّ القضاء على الحدود الفاصلة بين أجناس الكتابة عند بعض الشعراء، ليست سوى مواصلة لما بدأه جبران وأصحابه في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين.

المؤلّف

محمد قويعة

ردمك : 6 - 25 - 936 - 9973 - 978

